

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mario Majstorovič

**Brezplačna izmenjava datotek z glasbeno vsebino:
možnosti demokratizacije distribucijskih procesov**

Diplomsko delo

Ljubljana 2007

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mario Majstorovič

Mentorica: Izredna profesorica dr. Breda Luthar

Somentor: Asistent dr. Gregor Bulc

Brezplačna izmenjava datotek z glasbeno vsebino:
možnosti demokratizacije distribucijskih procesov

Diplomsko delo

Ljubljana 2007

Brezplačna izmenjava datotek z glasbeno vsebino: možnosti demokratizacije distribucijskih procesov

Naloga preučuje učinke digitalne revolucije in spremembe v proizvodnji, distribuciji in potrošnji glasbenih vsebin na vzorčnem primeru brezplačne izmenjave na spletu. Osnovna predpostavka naloge je, da tehnološke inovacije povzročajo kulturne spremembe. Vpliv digitalizacije je za glasbo odločilnega pomena, saj digitalne računalniške tehnike povečujejo individualni nadzor nad proizvodnimi sredstvi, medtem ko računalniško omrežje demokratizira načine razdeljevanja in potrošnje glasbenih vsebin, omogoča oblikovanje novih družbenih prostorov in združuje tako občinstva kot tudi vsebine po drugačnih načelih kot doslej.

Sistem posredovanja glasbe se razvija; nova infrastruktura presega številne vmesne člene oz. posrednike vsebin, kot so založniki, trgovci ali tržniki, ki izgubljajo nadzor nad distribucijo glasbe. Digitalna distribucija glasbe reformira ekonomiko trga, saj v omrežju enakovrednih menjava fizičnega blaga za denar prepušča mesto svobodni izmenjavi digitalne kode v obliki glasbe, informacij, kulturnih simbolov in znanja. Brezplačna izmenjava je porušila ravnotežje med interesi avtorjev, industrije in poslušalcev ter povzročila potrebe po ustrezni pravni regulaciji intelektualne lastnine v digitalni dobi. Diplomaska naloga se zato osredotoča tudi na vpliv digitalizacije in brezplačne izmenjave glasbe na institut avtorske pravice.

Ključne besede: digitalne tehnologije, demokratizacija, glasbena industrija

Free exchange of files with musical content: possibilities for democratization of distributional process

This paper examines the effects of digital revolution and changes in production, distribution and consumption of musical contents on paradigmatic example of free exchange via internet. Basic presumption is, that technological innovations cause cultural changes. Influence of digitalization is crucial for music, since computer technologies increases the control over means of production, while computer network enables the formation of new social spaces and brings together audiences as well as contents according to different principles as up till the present.

The music mediation system is evolving, new infrastructure exceeds numerous intermediate elements or content mediators, as record companies, marketing people or traders, who are losing control over music distribution. Digital distribution reforms the economics of the market, since exchange of physical commodities for money gives way to free exchange of digital code in form of music, information, cultural symbols and knowledge. Free exchange has knocked out of balance the interests of the authors, industry and listeners and has urged the need for adequate legal regulation of intellectual property in the digital era. This paper therefore also focuses on the influence of digitalization and free exchange of music on copyrights.

Key words: Digital technology, democratization, music industry

KAZALO

1. Uvod.....	5
2. Umestitev.....	6
3. Hipoteza.....	7
4. Medij brezplačnega izmenjevanja glasbe.....	11
5. Glasba kot lastnina in avtorska pravica.....	13
5.1 Avtorski sorodne pravice.....	17
6. Piratstvo.....	19
7. Napster.....	21
8. Sodobni sistemi za izmenjavo glasbe.....	22
9. Pravni boj zoper brezplačno izmenjavo.....	24
9.1 Vsebinske izjeme avtorske pravice v luči rabe sistemov p2p.....	27
9.2 Trendi	30
10. Tehnološki boj zoper pravno menjavo.....	32
11. Združevanje proti brezplačni izmenjavi.....	37
12. Gospodarska škoda zaradi brezplačne izmenjave.....	40
13. Čas za spremembo formata.....	47
14. Novi načini distribucije glasbe.....	48
15. Učinki digitalne distribucije glasbe.....	53
15.1 Na recepcijo glasbe.....	53
15.2 Na produkcijo glasbe.....	55
15.3 Na glasbene založbe.....	59
15.4 Na tržno ceno glasbe.....	62
16. Nova regulacija ustvarjalne lastnine v digitalni dobi.....	66
17. Ovire svobodni izmenjavi.....	71
17.1 Ekonomija in politika.....	73
17.2 Tehnologija.....	76
17.3 Človeški dejavnik.....	78
18. Zaključek.....	81
19. Literatura in viri.....	83

1. UVOD

Ljudje smo si v medsebojnih odnosih izmenjavali ideje in njihove materialne izraze že od samih začetkov civilizacij, saj imamo družbo takorekoč v naravi. Skozi zgodovino so se načini in okoliščine komuniciranja sicer spreminjali, izmenjevanje pa je vselej ostalo posredovano, saj v bistvu temelji ravno na posredovanju: osrednji posredniki čutnih dražljajev iz okolja so navsezadnje čutni organi. Potem, ko je pred slabimi stotimi leti elektronsko posredovano komuniciranje revolucioniziralo način sporazumevanja, polovice čutil ne omejuje fizična razdalja. Pred dobrimi šestnajstimi leti pa smo oblikovali internet, globalno infrastrukturirani komunikacijski sistem, ki je rezultat medosebnega, skupinskega, organizacijskega in množičnega komuniciranja, posredovanega z računalniško tehnologijo. Danes ima *homo informaticus* na dosegu miške "ves svet", posredovan skozi zaslon osebnega računalnika.

Po odkritju kolesa, izumu tiskarskega in parnega stroja ter elektrifikaciji živimo v času nove industrijske revolucije. Priče smo digitalni revoluciji in renesansi računalniških tehnologij, ki se spletajo v svetovnem medmrežju na internetu. Posledice digitalizacije so obsežne in dramatične, ne le za industrijo in gospodarstvo, tudi za ostale družbene akterje: izobraževalne ustanove, množične medije, državne institucije, civilno družbo, interesne skupine in ne nazadnje oz. predvsem za osnovni družbeni sestavni del - posameznika, kateremu tehnologija spreminja vzorce mišljenja, čustvovanja in delovanja.

Virtualni svetovni splet je dejansko postal pomembno družbeno okolje in resnični kulturni fenomen. Internet močno vpliva na vsakdanje življenje in premika družbene temelje, saj vedno znova postavlja gospodarske, politične, pravne, etične in kulturne dileme. Digitalne tehnologije spreminjajo človekov občutek za čas in prostor, porajajo vprašanja o identitetah in močno vplivajo na zavedanje o obstoju. Na ravni družbe novitete spodbujajo vnovičen razmislek o odnosih med ljudmi in načinih oblikovanja skupnosti, gospodarski oz. politični ureditvi, mehanizmih moči in strukturah organiziranja. Internet vpliva na intimnost in druženje, na preživljanje prostega časa in zabavo, na učenje in spoznavanje vesolja. Dinamika tehnološkega razvoja svetovnega spleta pa vpliva predvsem na komunikacijo med ljudmi in odločilno spreminja proces in strukturo izmenjevanja idej in stvari. Danes digitalne tehnologije omogočajo še hitrejšo globalno komunikacijo in lahkotnejše ustvarjanje, temeljitejše zbiranje, bolj množično razširjanje ter enostavnejše sprejemanje oz. potrošnjo še različnejših vsebin v primerjavi z včeraj.

2. UMESTITEV

Danes vsi živimo novo paradigmo: povežem se - torej sem. Ne le čudaški računalniški programerji, spletni zanesenjaki ali samo dejanski uporabniki, z medmrežjem smo povezani prav vsi! Vplivi interneta sežejo dlje od spleta optičnih kablov in posameznikov ob računalniških zaslonih. Čeprav internet ni ne vsesplošno ne enakomerno dostopen zaradi neskladja med neenakimi možnostmi in kakovostmi dostopa (pa tudi drugačnih stopenj sposobnosti ali funkcionalnega znanja) oz. *digitalnih ločnic* (Norris 2001), četudi velika večina zemljanov nima dostopa do interneta, in dasiravno medmrežja vsi tisti z dostopom ne uporabljajo (ali pa ga rabijo zgolj pasivno), smo vseeno prav vsi, posredno ali neposredno, hote ali nehoti, deležni globalnega vpliva interneta. Uporaba digitalnih tehnologij komuniciranja v omrežjih medsebojno povezanih računalnikov močno in nepredvidljivo učinkuje na celotno populacijo našega planeta.

Virtualni svet zagotovo ni niti vzporedni niti navidezni svet! Novo komunikacijsko okolje je proizvod in proizvajalec globaliziranega sveta. "Med ljudmi je zmagoviti pohod svetovnega spleta povzročil spremembe v navadah, načinu obnašanja, okusih, življenjskem slogu in načinu potrošnje. Kot povodenj se je razširila kultura proste izmenjave novic, informacij, idej in znanja, ki je spremenila oblike družbene vezi" (Formenti 2005: 117). "Sistem globalnih razsežnosti po definiciji zajema praktično vse oblike komuniciranja, številne in različne družbene interese, vrednote, konflikte, prepričanja in mnenja, na kratko vse simbolne produkte človeštva. In če se strinjamo z idejo, da je komuniciranje bistveni element sleherne kulture, saj dojemamo družbeno okolje in resničnost posredno tudi skozi jezik, nosi nov komunikacijski sistem s seboj tudi kulturno spremembo" (Oblak in Petrič 2005: 23).

Internet spreminja svet in se hkrati tudi sam spreminja v dinamičnem procesu tehnološkega napredka. A same tehnične spremembe niso poglavitna tema tega diplomskega dela. Mikroprocesorji so samo fizični del zgodbe o internetu. Če želimo preučevati raznovrstne učinke in kompleksne vplive interneta se moramo z omrežja računalnikov izklopiti in na splet pogledati skozi širšo družbeno prizmo; z družbenega, kulturnega, ekonomskega in političnega vidika. V svojem delu bom zato izpostavljaj socialni moment digitalnih tehnologij v družboslovni refleksiji procesov v spletnem okolju.

Svetovni splet je kompleksen medij in ne zagotavlja enoznačnih odgovorov, ponuja pa veliko priložnosti, ki se v praksi uresničujejo od primera do primera različno. Digitalno posredovano komuniciranje prinaša tako tveganja kot prednosti, zato bom v diplomski nalogi poskušal preudarno analizirati in daljnovidno predvideti implikacije obeh plati medalje. V duhu Marshalla McLuhana, ki je menil, da moramo razumeti sedanost, če želimo napovedati prihodnost; ter ob upoštevanju pragmatičnega načela, da prihodnost najlažje napoveš tako, da jo izumiš.

3. HIPOTEZA

V svojem delu bom na primeru brezplačne izmenjave datotek z glasbeno vsebino na internetu poskušal analizirati nekatere vplive novih tehnologij na posameznike v družbi. Poudarek bo na analizi učinkov, ki jih razvoj tehnologije povzroča na način ustvarjanja, zbiranja in razširjanja kulturnih vsebin (predvsem glasbe). Digitalne tehnologije namreč močno zaznamujejo komunikacijo med ključnimi akterji v vseh korakih: od ustvarjanja, agregacije in distribucije do potrošnje oz. uživanja glasbe.

Poskušal bom torej ugotoviti, na kakšen način in v kolikšni meri brezplačna internetna izmenjava spreminja različne glasbe prakse in načine rabe oz. uživanja glasbe. Analiziral bom vplive brezplačnega izmenjevanja na lastnosti same glasbe: mnenja sem namreč, da je glasba od tehnoloških inovacij v mnogočem odvisna. Mnenje ni novo, nasledil sem ga od klasikov družboslovne misli, kot je denimo Benjamin, ki je že v prvi polovici dvajsetega stoletja ugotavljal, da se je zaradi vpliva družbenih sprememb, predvsem pa znanstveno-tehničnih inovacij spremenila narava celotnega umetniškega polja, ki kliče k radikalni prenovi predstav o umetnosti (Benjamin 1998: 163). V diplomskem delu bom zatorej razčlenil posledice neizogibne digitalizacije kulturnih vsebin.

Danes več milijonov ljudi po svetu vsak dan uporablja internet za izmenjavo glasbenih vsebin. Z uveljavitvijo digitalnega formata mp3, v katerega lahko strnjeno shranimo glasbeni zapis ter ga hitro, enostavno in brezplačno sprejemamo, spreminjamo in razpošiljamo naprej preko omrežja računalnikov, je distribucija glasbe dobila novo dimenzijo in sprožila val sprememb. Nepredstavljen obseg internetne izmenjave je velikanski; tok glasbe je nezadržan, mamljiv in nalezljiv, saj je takorekoč vsa glasba tega sveta danes dosegljiva brezplačno.

Toda sama možnost brezplačne izmenjave glasbe ni samo možnost dobiti glasbo brezplačno. Digitalne tehnologije menjave omogočajo posameznikom, da se izognejo prevladujočim kanalom distribucije in se preko interaktivnih mrež povezujejo v nove družbene skupnosti *umrežene* okoli podobnih okusov in skupnih interesov. "Analiza *socialnega* omrežja svetovnega spleta kot sistema družbenih akterjev in povezav med njimi je pomembna z vidika ugotovitve, da je splet vedno bolj pomemben dejavnik v formiranju reprezentacij, okoli katerih družbe organizirajo svoje institucije in ljudje gradijo svoja življenja" (Castells v Oblak in Petrič 2001: 147). V novih omrežnih skupnostih, ki redefinirajo obstoječe koncepte kulturnih, razrednih ali potrošniških segmentov, je uživalec glasbe več kot le potrošnik glasbe. Komunikacija v spletnih omrežjih je osvobodena prijemov glasbene industrije, saj posamezniki iz distribucijskega procesa lahko emancipirano izključujejo in avtonomno preskakujejo *kulturne posrednike*, ki jih je prvi (kot izjemno pomembne dejavnike v proizvodnji, potrošnji in distribuciji kulturnih vsebin) opredelil Boudieu (Bulc 2004: 98). Kulturni posredniki imajo pomembno vmesno-prenosniško vlogo, saj poleg posredovanja spreminjajo tudi samo obliko oz. naravo proizvodnje in potrošnje kulturnih vsebin.

Distribucijski kanal je v omrežnih skupnostih prečiščen; brez založnikov, diskografov, tržnikov in prodajalcev se glasba preko interneta pretaka neposredno od ustvarjalcev do sprejemnikov. Digitalne tehnologije tako demokratizirajo komunikacijo in emancipirajo dva temeljna dejavnika glasbenega sveta, avtorja in poslušalca, zato bom dober del naloge posvetil analizi novonastalega razmerja med proizvodnjo in potrošnjo glasbenih vsebin. Tehnike digitalne distribucije še dodatno in prepletajo soodvisnost in poglobljajo razsežnost odnosa med potrošnjo in proizvodnjo. Brezplačna izmenjava vzpostavlja nova in dinamizira stara razmerja med potrošniki in ustvarjalci. Potrošniki se aktivirajo in postajajo (so)ustvarjalci vsebin, ustvarjalci pa s (so)uporabo skupnih virov proizvodnjo kulture spreminjajo v kolektivni kreativni proces.

Brezplačna izmenjava glasbe je motor novih načinov združevanja ljudi, močno sredstvo oblikovanja, zbiranja in širjenja kulture, katalizator novih ekonomskih modelov poslovanja pa tudi znanilec zakonodajnih sprememb in novih smernic v pravnem varovanju intelektualne lastnine. Ne nazadnje, brezplačno izmenjevanje je navdih in generator močnih impulzov za ustvarjanje, saj distribucija po mojem mnenju vpliva na potrošnjo in ta na proizvodnjo glasbe. Brezplačna izmenjava glasbe torej konstruira zvok ter spreminja vsebino in pomene glasbenih del.

Brezplačna izmenjava je brez dvoma razširila razsežnosti glasbe. Fenomen je hvaležen za preučevanje, saj je iz njega moč izpeljati "evolucijski nauk", ki ga opredeljujem kot *glasbeno revolucijo*. Četudi implikacije tehnološkega razvoja niso enoznačne, temveč prinašajo raznovrstne in celo protislovne učinke številnim akterjem različnih praks v heterogenih aspektih glasbenih resničnosti, sem vseeno mnenja, da imajo digitalni načini proizvodnje in potrošnje glasbe demokratični naboj, saj nosijo imanenten osvobajajoči potencial, ki družbi (teoretično in praktično) omogoča kvalitativni in kvantitativni premik.

Internet je v svoji adolescenci; ustroj in delovanje globalnega komunikacijskega sredstva in superiornega informacijskega sistema pogosto odsevata kaotičen vtis anarhije in nereda. Svobodna in neomejena izmenjava informacij je osnovno načelo interneta (pravzaprav je bila svobodna komunikacija temeljni razlog in pogoj za rojstvo, rast in razvoj medmrežja), a je hkrati tudi vzrok nemoči pri nadzoru in obvladovanju tega medija. Zaradi nepregledne količine vsebin razpršenih v obtoku med nešteti posamezniki, je nadzor nad komunikacijo in načini rabe vsebin praktično nemogoč. Sporazumevanje je decentralizirano, interaktivno in odprto za vse, poteka nadvladovano in globalno, zato je izmuzljivo lokalni cenzuri ali pravni regulaciji. Kot je v znameniti knjigi *Code* pravilno ugotovil profesor prava Lessig (1999), je ključna lastnost komunikacije na medmrežju njena *nediskriminatornost* oz. odprtost; samo omrežje je nevtralnno in ne loči uporabnike ali informacije na bolj in manj pomembne, na moralno neoporečne in sporne, na dovoljene ali prepovedane. Informacije so v omrežju popolnoma enakopravne in enakovredne; ni določenih podatkov ali datotek, ki bi imeli prednosti pri pretoku omrežja pred drugimi. Toda v zadnjem času se nevtralnost in odprtost internetne kode vedno bolj umika pravni in tržni regulaciji, ki izpodbija samo naravo medmrežja. Zakaj?

Digitalne distribucijske tehnologije poleg svobodne izmenjave informacij omogočajo tudi svobodno izmenjavo glasbe, ki je avtorsko-pravno varovana lastnina. Zaradi digitalnih orodij lahko to lastnino neomejeno razmnožujemo in razdeljujemo praktično komurkoli in kamorkoli, takorekoč brez stroškov, saj digitalizirana glasba ni vezana na fizične nosilce (zgoščenke ali kasete), ki so bili do pojava interneta osrednji medij distribucije. Prav nadzor nad reprodukcijo in distribucijo izvodov glasbenega dela pa je temelj in pogoj za obstoječi poslovni model glasbene industrije. Z digitalizacijo in širjenjem glasbe preko medmrežja zanašanje na nadzor materialnih nosilcev (vsake posamezne kopije glasbenega dela) postaja brezpredmetno, saj je digitalizirana glasbena datoteka neoprijemljiva in *promiskuitetna*, hitro se množi in uspešno izmika fizičnemu nadzoru.

Glasbena industrija (osrednji proizvodni in distributivni *organ*) zaradi digitalnega širjenja glasbe izgublja monopol nad distribucijsko infrastrukturo in nadzor nad potrošniki, skratka dobiček. Glasba je že dolgo posel in spor zaradi brezplačne izmenjave glasbe je boj v vojni za zaščito posla. Brezplačno izmenjavanje je namreč neposredno ogrozilo materialne interese industrije, ki je v ekonomskih merilih relativno majhna (glede na denimo industrijo uporabne ali zabavne elektronike), glede na kulturni in politični simbolni vpliv na vsakdanje življenje pa je naravnost kolosalna. Glasbena industrija združuje avtorje, izvajalce in producente glasbenih vsebin, založnike, diskografe, proizvajalce fonogramov, menedžerske, marketinške agencije, distributerje, trgovce, radijske in televizijske delavce, množične medije, novinarje, kritike, recenzente ter organizatorje koncertov in glasbenih dogodkov.

Brezplačno izmenjavanje je destabiliziralo in ogrozilo okorne glasbene trge, zamajalo (bolje: podrlo) dosedanje modele poslovanja in bistveno skrajšalo razdaljo med avtorji in poslušalci glasbe. Digitalne tehnologije proizvodnje, potrošnje in razdelitve so iz razmerja med avtorji in poslušalci izločile industrijo, ki je nenadoma postala odvečna in nepotrebna. Medmrežni sistemi za brezplačno izmenjavo so drastično zmanjšali sposobnost nosilcev avtorske pravice in industrije, ki temelji na ekonomskem izkoriščanju glasbe, da zaščitijo svojo lastnino. Profesor Jones (2002: 9) je v tem kontekstu pisal o *disintermediaciji*, kot procesu predrugačenja industrijskega procesa, ki iz distribucijske verige izključuje rutinizirano poslovno prakso oz. glasbene posrednike. Disintermediacija v ekstremni obliki pelje v *de-industrializacijo*, kjer bi imeli posamezniki vajeti proizvodnje v svojih rokah (Jones 2002: 10). Ravnotežje med interesi avtorjev in lastnikov avtorskih pravic, glasbene industrije in poslušalcev glasbe je zaradi digitalnih distribucijskih tehnologij torej porušeno.

Spletna distribucija je iz ravnovesja vrgla dosedanje sitem, tako ekonomski kot tudi pravni, saj sta zaradi novih tehnologij pod vprašajem obstoj glasbene industrije in obstoječi institut avtorske pravice. Bliskovit razvoj komunikacijskih orodij vedno znova prehiteva pravno regulacijo, ki tehnološkim spremembam ne sledi pravočasno. Obstoječe avtorsko pravo regulira širjenje glasbenih vsebin v digitalni dobi na način primeren analogni; zakonodaja brezplačno izmenjavanje glasbe obravnava kot krajo in uporabnike novih tehnologij označuje za pirate. Milijoni uporabnikov omrežij za brezplačnih distribucijo glasbe omogočajo množično in svobodno kulturno izmenjavo ter delujejo kot samoorganizirana neklasična civilna nepokorščina, ki spodbuja spremembo zakonodaje, medtem ko materialni interesi glasbene industrije narekujejo vedno večji nadzor nad kulturnimi vsebinami in vedno bolj restriktivno zakonsko regulacijo.

Kulturne vsebine so najbolj dragocen vir zabave, izobraževanja in umetnosti, obenem pa tudi vse bolj dobičkonosen gospodarski vir. Bitka za glasbo je zato vroča in srdita, obstoječi koncept avtorske pravice pa je na preizkušnji v križišču nasprotnih interesov. "V digitalni dobi, ko produkcijska sredstva postajajo vse bolj intelektualne in simbolne narave, nematerialni izdelki in storitve pa zamenjujejo fizične, je vprašanje pravne regulacije avtorskih pravic izjemno pomembno, saj odloča o razdelitvi dobrin med delom in kapitalom, pomembno je v političnih dilemah demokracije ter definiranju meja javne sfere, cenzure in svobode govora" (Pribac 2005). Učinkovita ureditev intelektualne lastnine je ena izmed ključnih izzivov današnjega časa. V diplomski nalogi se bom zato osredotočil tudi na vpliv digitalizacije in brezplačne izmenjave glasbe na institut avtorske pravice. Moja hipoteza se glasi: tehnike brezplačnega izmenjevanja glasbenih datotek demokratizirajo distribucijski proces, osvobajajo glasbene vsebine in izboljšujejo institut avtorske pravice.

4. MEDIJ BREZPLAČNEGA MENJAVANJA GLASBE

Danes je težko naštetih vse medije, ki lahko posredujejo glasbo, ni pa težko imenovati superiornega medija, čigar možnosti posredovanja močno presegajo vse ostale. To je seveda internet, najbolj mogočen pripomoček za razširjanje glasbe. Koncept medmrežja temelji na svobodni in neovirani komunikaciji ter izmenjavi podatkovnih paketov. Omrežje omogoča izmenjavo večjih datotek z različnimi vsebinami v univerzalnem digitalnem jeziku med razpršenimi posamezniki preko omrežja medsebojno povezanih računalnikov, kar zagotavlja izjemno komunikacijsko moč. Unescovo poročilo o družbenih vedah napoveduje, da postaja internet najpomembnejši komunikacijski kanal na svetu, saj se to omrežje vsako leto poveča za približno sto odstotkov (Stopar v Praprotnik 2003: 142).

Informacijska tehnologija je digitalizirala, močno pospešila in nadgradila komunikacijo. Proces posredovanja in izmenjevanja sta v informacijski dobi poenotila digitalni zapis (skupni komunikacijski kod) in internet (skupni komunikacijski kanal). Internet je združil dosedanje komunikacijske formate v eni digitalni formi, na eni multimedijalni platformi. Na enem mestu (v eni datoteki) poleg zvoka najdemo besedilo, slikovno gradivo in video zapis. Gre za popolnoma nov način distribucije vsebin, medijsko in tehnološko *konvergenco* oz. stapljanje med različnimi napravami in medijskimi formati, o kateri pišeta Sandra Bašič Hrvat in Lenart Kučič (2005: 94) v poglavju *Združevanje naprav*.

Toda internet ni le tehnološka nadgradnja dosedanjih medijev, temveč popolnoma nov in samosvoj medij. Digitalne računalniške tehnologije vezane na svetovni splet so omogočile neprimerno hitrejšo, množičnejšo in cenejšo mediacijo oz. posredovanje glasbe. Poleg tega so tehnologije izboljšale manipulacijo oz. upravljanje z glasbo, saj so poenostavile proizvodnjo in omogočile fleksibilno potrošnjo glasbenih vsebin. Vsakomur z dostopom do spleta omogočajo neoviran dostop do glasbenih datotek, prenos (t. i. *download*), shranitev, preprosto predelavo in svobodno menjavo z drugimi uporabniki. Uporabnik računalnika v medmrežju je zato obenem ustvarjalec in potrošnik, zbiratelj in posrednik glasbenih vsebin.

Digitalne tehnologije so omogočile bolj množičen dostop in večjo uporabo glasbe kot kdajkoli prej, saj se digitalizirana glasba, zaradi možnosti neomejene manipulacije in popolne reprodukcije digitalnega zapisa, brez opazne izgube kakovosti enostavno in hitro posreduje med različnimi uporabniki in raznovrstnimi mediji. Jones (2002) je v eseju *Music that moves* analiziral posledice tehnoloških inovacij in ugotovil, da je internet redefiniral pojmovanje izmenjevanja glasbe, tako na prostorskem in časovnem kot tudi na ekonomskem in kulturnem nivoju (Jones 2002: 8). Digitalna glasba se lahko neskončno pretaka kamorkoli po medmrežju, brez omejitev ali kompenzacije. Ena skladba naložena na osebni računalnik se lahko prenese na glasbeni predvajalnik ali zgoščenko v osebni avtomobil; ali pa se v nekaj minutah njene popolne kopije lahko pojavijo na milijonih računalnikov, z njimi povezanih predvajalnikov in avtomobilov po vsem svetu. Možnosti izmenjavanja so neomejene; kopije so neokrnjene in identične izvorniku, od originala se prav nič ne razlikujejo. Digitalizirana¹ glasba se izjemno hitro pošilja na katerokoli mesto v medmrežju; omogočeno je razpečevanje milijonov kopij takorekoč brez stroškov.

Izmenjavo datotek omogoča že sama zasnova interneta, a postavitve strežnika je le nekoliko preveč zapletena za običajnega uporabnika; izmenjava datotek preko elektronske pošte ali programov za neposredno sporočanje pa je omejena zgolj na dva človeka. Tukaj v zgodbi o brezplačni izmenjavi glasbe nastopijo omrežni sistemi in programi za izmenjavo datotek, ki revolucionalizirajo način distribucije glasbe.

¹ Digitalizacija je prevod analognih vsebin v binarni zapis sestavljen iz dvojiških struktur ničel in enk. Zvočne ali slikovne vsebine na fizičnih nosilcih (kot sta papir ali magnetni trak) so digitalizirane, ko jih računalniki preračunajo, kodirajo in prevedejo oz. preoblikujejo v binarni zapis. Temelj za nesluten razmah digitalnih tehnologij je rast zmogljivosti mikroprocesorjev (osnovnih delcev osebnih računalnikov), njihova integracija v multimedijske sisteme in ekspanzija v domove. Računalniki poskrbijo za izračune, skladiščenje in poljubno spreminjanje digitalnega kodnega zapisa. Povezani v mrežo si medsebojno posredujejo digitalizirane vsebine in tako tvorijo kompleksen in dinamičen globalni komunikacijski sistem.

Programi za izmenjavo omogočajo še hitrejšo in bolj množično razširjanje pa tudi enostavnejše globalno iskanje glasbe v medmrežju. Spletne aplikacije omogočajo brezplačen dostop do velikanske zbirke, v kateri je moč najti skoraj vso glasbo tega sveta. Napredne tehnologije, ki poganjajo aplikacije za izmenjavo, omogočajo pregledno izbiranje med številnimi skladbami in hitro pridobivanje želene skladbe, s parimi kliki v nekaj minutah.

Svetovni splet je tako postal veliko polje, na katerem je mogoče marsikaj žeti. Vsak trenutek je mogoče z njega *downloadati* na milijone glasbenih datotek z najrazličnejšimi avtorskimi deli. Posledica učinkovitosti internetnih orodij za izmenjavo in preprosta uporaba teh aplikacij za prosto pridobivanje glasbe je njihova množična priljubljenost med uporabniki po vsem svetu. Brezplačna menjava glasbe je globalni fenomen. "Svetovalno analitska družba NPD Group ugotavlja, da je najmanj 45 odstotkov glasbe pridobljene brezplačno, z nelegalnim prenašanjem datotek, njihovim izmenjevanjem in kopiranjem zgoščenk" (Pavlič in Kučić 2007). Računalniška omrežja in programi za brezplačno menjavo datotek mlade vzgajajo v okolju enostavno dostopne in popolnoma razpoložljive glasbe. Uporabniki teh omrežji majo predstavo o glasbi kot o blagu, ki ima lastnika, kateremu bi bilo treba plačati. Glasba se zaradi brezplačnega izmenjevanja iz zasebne lastnine vse bolj spreminja v javno dobro. Četudi brezplačna izmenjava morda ne deluje kot kraja zgoščenke iz trgovine, je vendarle (pravno-formalno) digitalni približek kraji. Brezplačna menjava predstavlja kršitev zakonitih zahtev lastnikov glasbe po njenem komercialnem izkoriščanju. Brezplačna izmenjava glasbe je nezakonita in predstavlja kršitev zakonov o intelektualni lastnini.

5. GLASBA KOT LASTNINA IN AVTORSKA PRAVICA

Nekatere stvari nimajo lastnika, večina idej je svobodnih. Najboljše stvari so brezplačne. Izjeme so tiste ideje ali stvari, ki jih obravnava pravo intelektualne lastnine. Tovrstne ideje obravnavamo kot lastnino, torej kot stvari, ki imajo lastnike, ki odločajo o tem, kdo in pod kakšnimi pogoji jih bo uporabljal. Lastnina je neoprijemljiv skupek upravičenj povezanih z določenim predmetom, oz. stvarjo, ki jo ima posameznik v odnosu do ostalih, saj pravo ne pojmuje stvarne pravice, kot pravico enega subjekta na stvari, oz., kot pravno oblast na stvari, temveč kot pravno oblast ene osebe do drugih oseb (Bohinc, Bratina in Pivka 1998: 36). Po črki zakona si tako na primer ne lastimo same glasbe, ampak le določene omejene pravice povezane z glasbo.

Izdelke intelektualnega dela in človekove umske dejavnosti varuje intelektualna lastnina. Pravna regulacija in zaščita intelektualne lastnine je univerzalni mehanizem, ki naj bi spodbujal in nagrajeval inovacije. Zaščita intelektualne lastnine temelji na ideji, da je človekov um eno glavnih vodil tehnološkega, kulturnega in družbenega razvoja, ki ga je potrebno nagraditi, njegove ustvarjalne dosežke pa ustrezno zavarovati.

(Pravo intelektualne lastnine poleg avtorske pravice obravnava tudi industrijsko lastnino. Industrijska lastnina varuje izdelke uporabne, narave in se osredotoča na komercialno izkoriščeno ustvarjalnost. Industrijska lastnina se deli na tri večja področja: patente, ki varujejo izume, ustvarjalne dosežke tehnične narave, ki morajo biti novi, industrijsko uporabljivi in doseči dovolj velik inovativni korak; znamke, znake razlikovanja v gospodarskem prometu; in modele, oblikovne izdelke industrije uporabne umetnosti.)

Avtorska pravica je (kljub temu, da je nepredmetna) tudi lastnina, katero poseduje določeni imetnik (ne nujno avtor!) in z njo poljubno ravna na trgu idej. Slovenski Zakon o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP) avtorsko delo opredeljuje kot individualno intelektualno stvaritev s področja književnosti, umetnosti in znanosti, ki je na kakršenkoli način izražena. Sem sodijo: govornjena dela (govori, pridige ali predavanja); pisana dela (članki, študije ali književna dela, med katere sodijo tudi računalniški programi); glasbena dela (z besedilom ali brez); ter gledališka, lutkovna, koreografska, likovna, avdiovizualna, fotografska, arhitekturna, kartografska in pantomimska dela (5. člen ZASP). V diplomski nalogi se osredotočam predvsem na glasbena dela (z besedilom ali brez njega).

Avtorska pravica samodejno pripada avtorju na podlagi same stvaritve glasbenega dela; zato ni potreben postopek za zavarovanje; avtorju tudi ni potrebno kakorkoli označevati, da je glasbeno delo avtorskopravno zaščiten. Avtorsko delo torej uživa pravno varstvo že v trenutku, ko je ustvarjeno, medtem ko je za izum ali patent potrebno vložiti patentno prijavo. Pomembna razlika med industrijsko in avtorsko pravico je tudi v tem, da prva dejansko varuje idejo, oziroma koncept ideje, medtem ko avtorska pravica ideje ne varuje, temveč ščiti njen *individualni izraz*. Namen industrijskega varstva je nagrajevanje ustvarjalnih dosežkov s področja tehnike. S tem naj bi se spodbujala konkurenčnost gospodarstva in dotok inovacij v sektor. Kateri pa so cilji, za katere se prizadeva avtorsko pravo?

S podeljevanjem in omejevanjem izključnih pravic do izkoriščanja ustvarjenega dela na tržišču avtorska zakonodaja ščiti vzpodbude ustvarjalcev za ustvarjanje, saj spodbudno in varno ustvarjalno okolje koristi tako splošnim kot posameznim družbenim interesom. Anglosaksonsko pravo pozna *Copyright sistem*, v katerem je vzrok za obstoj avtorske pravice vzpodbujanje ustvarjanja: avtorska pravica ima funkcijo in je upravičena le, kolikor je dokazljivo, da vzpodbuja ustvarjanje. Ker naj bi bil *ratio* avtorske pravice vzpodbujanje ustvarjanja, govorimo o *teoriji vzpodbude* (Kučić v Lessig 2005: 348). Avtor je motiviran v ustvarjanje, od katerega so bogatejši kultura, družba in gospodarstvo. V evropskem kontinentalnem pravu pa poznamo ureditev *droit d'Anteur* (Trampuž 2000: 44), kjer avtorsko pravico utemeljuje predvsem nagrada; avtor je prispeval avtorsko delo, za kar ima po naravnem načelu pravičnosti pravico do nagrade. V avtorskem delu je izrazil del svoje osebnosti, ki ga daje na razpolago javnosti; zaradi uporabe dela svoje osebnosti pa ima pravico do poplačila (Kučić v Lessig 2005: 350). Izhajajoč iz načela pravičnosti je avtorsko premoženjsko pravo način, da avtor dobi pravičen delež izkupička, nastalega zaradi dodane vrednosti, ki jo prispeva gospodarstvu. Premoženjske pravice avtorju omogočijo primerno premoženjsko udeležbo pri uporabi njegovega dela. Avtor omogoča posameznemu končnemu uporabniku, da z uporabo (poslušanjem) določenega dela zadovolji svoje duhovne potrebe, zato ni nujno, da je ta uporaba neposredno povezana z dobičkom (Kustoš 2005).

Pravo avtorju podeli začasen monopol nad komercialnim izkoriščanjem dela, s čimer naj bi se avtorje stimuliralo k nadaljnjemu ustvarjanju. Cilj avtorske pravice je ustvariti spodbude za skladanje, izvajanje in razširjanje glasbe in nagraditi tiste, ki to počnejo. Zakon to stori tako, da avtorju podeli razpon pravic v obsegu, ki jih zanj določa. Avtorska pravica tako dejansko pomeni skupek moralnih in materialnih upravičenj, ki zajemajo velik nabor omejitev svobode drugih. *Moralne* avtorske pravice predstavljajo duhovno vez med avtorjem in njegovim delom. Avtor ima moralno pravico, da lahko dovoli ali prepove uporabo, skazitev ali okrnitev svojega dela, da odloča o načinu objave, od uporabnika lahko zahteva poplačilo, ima pravico do umika svojega dela iz prometa in pravico do priznanja avtorstva (2. pododdelek ZASP). *Materialne* avtorske pravice pa varujejo premoženjske interese avtorja v zvezi z uporabo njegovega dela.

Kot produkt človekovega duha je avtorsko delo nematerialna dobrina, ki pa se jo da z določenimi postopki reproducirati v materialni oz. nematerialni obliki; glasbo je torej možno reproducirati; jo zapisati na zgoščenko ali priobčiti javnosti. Glasba v zvočnem zapisu oz. *fonogram* združuje notni zapis ali kompozicijo s posnetkom, ki fiksira skladbo na materialni

nosilec. 23. člen ZASP opredeljuje pravico do *reproduciranja* kot: izključno pravico, da se delo fiksira na materialnem nosilcu ali drugem primerku, in sicer neposredno ali posredno, začasno ali trajno, delno ali v celoti ter s kakršnimkoli sredstvom ali v katerikoli obliki. Za uporabo se po zakonu o avtorskih pravicah poleg reproduciranja šteje zlasti shranjevanje in kopiranje glasbe, pa tudi javno izvajanje, radiodifuzno oddajanje, prikazovanje in dajanje dela na voljo javnosti (ZASP). Za vse te dejavnosti je potrebno dovoljenje avtorja. Materialne avtorske pravice torej podeljujejo avtorju monopol nad posameznimi oblikami izkoriščanja in mu omogočajo, da razpolaga s primerki svojega dela. Avtor tako ima izključno pravico nadzora nad javnim izvajanjem, izključno pravico reproduciranja in distribucije ter pravico do izkoriščanja vseh kopij. Avtorska pravica je časovno omejena; traja za časa avtorjevega življenja in še nadaljnjih 70 let po njegovi smrti, po tem času avtorsko delo ni več varovano in preide v javno sfero.

Pravice tudi sicer niso absolutne; pod nekaterimi pogoji je mogoče avtorsko delo prosto uporabljati. Tako je mogoče v okviru zakonsko opredeljenih *vsebinskih omejitev* avtorske pravice (4. oddelek ZASP) avtorsko delo predelati v parodijo ali karikaturu, prosto citirati (s potrebno omembo avtorja), uporabiti za izobraževanje, raziskovanje ali človekoljubne namene. Za dileme povezane z brezplačno izmenjavo glasbe je pomembno, da je dovoljena tudi vsakršna nekomercialna raba avtorskega dela v zasebne namene. 50. člen ZASP-a dovoljuje zasebno in drugo lastno reproduciranje za zasebno uporabo fizične osebe pod pogojem, da primerki niso dostopni javnosti, ali za lastno uporabo znotraj javnih arhivov, javnih knjižnic ter izobraževalnih in znanstvenih ustanov pod pogojem, da so reprodukcije izdelane iz lastnega primerka (vendarle ob upoštevanju 37. člena istega zakona, ki pravi, da ima avtor pravico do primernega nadomestila za tonsko snemanje dela). Nadomestila za tonsko in vizualno snemanje se plačujejo pri prvi prodaji ali uvozu novih praznih nosilcev zvoka in naprav za tonsko in vizualno snemanje. (O nadomestilih za zasebno reproduciranje obširneje pozneje.)

Zakon o avtorski pravici tako predvideva in dopušča izjeme, ko je uporaba avtorskih del prosta. Gre za primere pravice do obveščenosti javnosti, ustvarjalno svobodo, izobraževalne potrebe pouka, kratka primere, kjer gre za interese družbe kot celote. Med t. i. *prosto rabo* (2. pododdelek ZASP) štejemo tudi reproduciranje, kopiranje ali presnemavanje avtorskih del v največ treh primerkih za zasebno rabo fizičnih oseb ali za uporabo znotraj nekaterih javnih ustanov (kot so knjižnice, arhivi ali šole). Omejitve avtorske pravice zagotavljajo zadovoljevanje interesov in pravic javnosti, kot so pravica do svobodnega izražanja in ustvarjalnosti ali pravica do obveščenosti.

5.1 Avtorski sorodne pravice

Pomembna lastnost avtorske pravice pa je *prenosljivost* oz. možnost, da avtor prenese svoje pravice na drugega. Avtor torej svoje interese lahko uresniči tudi tako, da dopusti izkoriščanje svojega dela komu drugemu proti plačilu. Na ta način (posredno iz avtorske) izhajajo avtorski *sorodne pravice*. Posredniki med avtorjem in uporabnikom so fizične ali pravne osebe, ki pridobijo pravico do izkoriščanja avtorsko varovanih vsebin. Gre za izvajalce avtorske glasbe (glasbenike ali pevce), proizvajalce fonogramov (ki izdelujejo fizične nosilce zvoka, npr. zgoščenke), založniška in distribucijska podjetja, filmske producente, RTV organizacije, izdelovalce podatkovnih baz, proizvajalce elektro-tehnične glasbene opreme, trgovce in uvoznike nosilcev zvoka in glasbenih predvajalnikov, skratka za industrijo, ki temelji na izkoriščanju avtorske pravice. Pravica do izkoriščanja avtorskih del se praviloma pridobi z avtorsko pogodbo sklenjeno neposredno med avtorjem in organizacijo, ki tako postane avtorjev pravni zastopnik. Posebej s tem namenom se ustanovijo organizacije avtorjev in izvajalcev, ki nastopajo kot kolektivni zastopnik in poskrbijo za pobiranje in izterjavo avtorskih honorarjev ter nadomestil od uporabe avtorskih del pa tudi delitev tako zbranih sredstev med avtorje. Sistem avtorskega prava je zato stopenjski sistem, s katerim avtor (posredno) zajame končnega uporabnika in od njega (posredno) prejme poplačilo za užitek, ki ga je ta imel od avtorskega dela.

Vmesni člani s svojim prispevkom omogočajo, da so avtorska dela dostopna širši javnosti in da imajo avtorji korist od javne rabe svojih del. Do pojava interneta je bil to najbolj običajen način, kako je glasba prišla do poslušalcev, končnih členov glasbene verige. Kolektivno upravljanje avtorskih pravic avtorjem omogoča uveljavljanje pravic v razmerah množične rabe avtorskih del, uporabnikom pa dostop do le-teh. Avtorji pred digitalno revolucijo niso razpolagali z infrastrukturo za množično produkcijo in distribucijo glasbe; niso imeli možnosti za samostojno proizvodnjo in snemanje glasbe, niso premogli ne sredstev ne znanja za izpeljavo celotnega procesa od snemanja do razpečevanja glasbe. Glasbeniki sami niso imeli možnosti predstaviti svojo glasbo poslušalcem. Redki so si lahko privoščili obdržati lastništvo nad svojimi stvaritvami in izdati glasbo v samozaložbi. Glasbena industrija je imela monopol nad sredstvi produkcije in distribucije, zato danes velika večina glasbe (in z njo povezanih pravic) ni v rokah avtorjev glasbe.

Pred digitalno revolucijo so bili odnosi med igralci v glasbeni industriji strukturirani tradicionalno; glasbene založbe so s podpisom pogodbe postale lastnice avtorskih pravic svojih varovancev (avtorjev), ki so svoja dela prepustili založnikom, ki so zaposlili proizvajalce fonogramov, ki so poskrbeli za produkcijo fizičnih nosilcev, ki so jih potem kupovali distributerji, ki so jih nato razdeljevali dobaviteljem in na koncu tudi trgovinam, ki so plastične CD-je tržile končnemu členu v distributivni verigi, glasbenem potrošniku oz. poslušalcu. Glasbeni trg je določal ponudbo in povpraševanje, ki je pa le delno določalo prodajno ceno glasbe. Zasluzek, prihodek od prodaje zgoščenk, se je nato razdeljeval med številne člene v posredniški verigi. Nekaj denarja je prišlo tudi do avtorja, ki je praviloma dobil le nekaj odstotkov od vsakega prodanega izvoda. Avtorji so bili deležni proporcionalno najmanjšega dobička, saj so si večino dobička medsebojno delili člani dolge verige v glasbeni industriji, ki paradoksalno temelji ravno na delu avtorjev.

Po zapletenem sistemu licenc in nadomestil so kolektivne organizacije od končnega uporabnika pobirale tudi sredstva za javno predvajanje na radijskih postajah ali v gostinskih lokalih in jih nato razdeljevale med izvajalce in avtorje po še bolj zapletenem sistemu. Ključ oz. sistem razdelitve je temeljil na subjektivnih ocenah, ki so izhajale iz (negotovih) števil uradne prodaje in (nepopolnih in manipulacijam podvrženim) števil oz. frekvenc javnih predvajanj. Pavšalno nadomestilo kolektivnim organizacijam so prispevali tudi proizvajalci oziroma uvozniki naprav in nosilcev, ki omogočajo množično reprodukcijo avtorskih del, saj ravno možnost reprodukcije ekonomsko koristi industriji uporabne in zabavne elektronike.²

Destabilizacija sistema in spremembe v načinu distribucije glasbe niso bile posledica notranjih napetosti, ampak jih je generirala tehnologija. Digitalni glasbeni format mp3, naprave za snemanje in shranjevanje digitalizirane glasbe, orodja za digitalno reproduciranje in predvajanje, predvsem pa računalniška omrežja za izmenjavo digitalizirane glasbe so porušili ravnotežje in spodbudili spremembe stanja. Komunikacijska moč interneta in digitalnih tehnologij je prinesla razcvet izmenjevanja datotek z glasbeno vsebino in dala novo dimenzijo piratstvu.

² Gre za nekakšen davek na piratstvo, ki opozarja na neprimernost obstoječe avtorske zakonodaje, saj je izjemoma obdavčeno nezakonito početje. Poleg tega davek obremenjuje uporabnike podatkovnih nosilcev, ki z reprodukcijo avtorske lastnine nimajo nič, na USB ključke, spominske kartice ali prazne CD-je pa zapisujejo denimo svoje avtorske fotografije. Po zadnji vladni uredbi sprejeti oktobra 2006 znaša nadomestilo za digitalno reproduciranje varovanih del denimo 32 SIT za nosilec zvoka (podatkovni CD ali DVD) ali pa 1500 SIT za napravo, ki reproduciranje omogoča (CD ali DVD zapisovalnik) (ZAMP 2006).

6. PIRATSTVO

Piratstvo navadno razumemo kot vsako uporabo oz. zlorabo lastnine brez dovoljenja lastnika. Piratstvo ima mnogo oblik; od romantičnega hollywoodskega do najbolj uveljavljenega, za našo temo relevantnega razumevanja, kjer gre za izkoriščanje ustvarjalne lastnine oz. avtorsko zaščitene vsebin v komercialne namene, ki avtorja oropa dobička. Ponarejanje, organizirano neavtorizirano reproduciranje in nezakonito distribuiranje kopij (ki se na prvi pogled ne ločijo od originala) je močno razširjeno v Aziji in nam bližji Jugovzhodni Evropi. V povsem zakonitih trgovinah v središču Pekinga so še danes na policah originalni in zakoniti primerki izjeme, večina CD-jev ali DVD-jev je piratskega izvora. Čeprav glasbena in filmska industrija preko Svetovne trgovinske organizacije in zunanje politike že dolgo pritiska na Kitajsko, naj začne spoštovati avtorsko pravo, je tovrstno piratstvo vsakdanji pojav.

Dokler se je nedovoljeno reproduciranje dogajalo na fizičnem mediju, je bilo piratstvo sicer množično, zaradi fizičnega značaja nosilcev zvoka pa vendarle omejeno. Policija in tržne inšpekcije so dokaj uspešno lovile pirate, saj jih ni bilo težko izslediti. S presnemavanjem glasbe na kasete ali zgoščenke se je poleg tega izgubilo nekaj njene izvirne vrednosti, saj vsebine v analognem zapisu z reprodukcijo in tudi siceršnjo redno rabo izgubljajo kakovost. Nato je komunikacijski potencial interneta sprožil piratsko revolucijo.

Preko spleta se pretakajo glasbene datoteke, ki niso več materialno fiksirane, zato fizičnih omejitev za kopiranje ni več. Digitalizirana glasba se na medmrežju računalnikov enostavno razmnožuje v neomejenem številu izvodov brez zmanjšanja kakovosti prav vseh nadaljnjih kopij. Danes je moč enostavno, hitro in brezplačno izdelati nešteto izvodov praktično vsega, kar se lahko prevede v digitalni zapis. Pravzaprav je zaradi same narave računalniške tehnologije težko uporabljati internet brez reproduciranja podatkov ali informacij, ki se po njem pretakajo. Tehnično je dejansko nemogoče učinkovito uporabljati internetno infrastrukturo brez kopiranja, saj denimo vsako odpiranje internetne strani predpostavlja njeno reproduciranje in shranjevanje na osebem računalniku.

Ločevanje med uporabniki, ki reproducirana avtorska dela uporabljajo le zase, in pirati, ki imajo finančno korist od reprodukcije in distribucije oz. preprodaje kopij, je s pojavom brezplačnega menjavanja glasbe preko interneta izgubilo pomen. Izraz pirat se je udomačil in razširil na vse, ki preko omrežja nezakonito pridobivajo glasbo in medsebojno razdeljujejo lastne datoteke v zasebni rabi, od česar praviloma nimajo neposredne materialne koristi.

Razmah programov in novih distribucijskih tehnik za izmenjavo datotek je povzročil premik proti nekomercialnem in neorganiziranem pojmovanju piratstva. Milijonom uporabnikov širom sveta je bila omogočena brezplačna menjava glasbe v mp3³ formatu v neomejenih količinah. Poleg razvoja tehnologij in programov za izmenjavo datotek je popularizaciji menjave botrovala dostopnost oz. nizke cene naprav za shranjevanje, reproduciranje in predvajanje digitalnih vsebin. Novo tisočletje je tudi k nam prineslo razširitev širokopasovnih internetnih povezav in računalniških CD zapisovalnikov, ki so na trgovske police pripeljali *torte* s 25 praznimi CD-ji. Prazni ploščki se že lep čas ne prodajajo zgolj v računalniških trgovinah, ampak so postali potrošna roba za vsakdanjo rabo (Šuljić 2004). Poleg brezplačnosti in priročnosti je razmahu brezplačne menjave botrovala tudi neustreznost pravne regulacije in neučinkovitost tehničnih zaščit, ki naj bi nedovoljeno digitalno reproduciranje preprečile.

Ljubiteljem glasbe se je ponudila možnost preprostega dostopa do priljubljene ali še neznane glasbe. Glasbene zbirke so si poslušalci lahko naenkrat obogatili (brez denarnih izdatkov za nakupe zgoščenk v glasbenih trgovinah) iz udobnosti domačega naslanjača. Potrebno je le izbrati med programi za brezplačno izmenjavo, v iskalnik vtipkati glasbeno željo, pobrskati po največjem katalogu glasbe na svetu in si iz spletnega arhiva na osebni računalnik potegniti glasbo ter jo naložiti na predvajalnik ali zgoščenko. Hitro, učinkovito in brezplačno! Velikanski razcvet brezplačnega spletnega izmenjavanja datotek z glasbeno vsebino zato nikakor ni bil presenečenje.

³ Mp3 je končnica in format digitaliziranih datotek z glasbeno vsebino, ki so nekajkrat manjše v primerjavi z AVI zapisom na standardni zgoščenci, saj so podatki še bolj stisnjeni in kot taki primerni za prenos preko interneta. Standard deluje s pomočjo metode, ki izkorišča človekovo nezmožnost slišati določene frekvence. Ko z zgoščevalnimi algoritmi odvezamo določen del glasbe se velikost datotek zmanjša tudi do 12 krat, kakovost pa ostane na približno isti ravni. Skupina strokovnjakov na čelu s profesorjem Brandenburgom se je v 80-ih letih zbrala v Fraunhoferjevem raziskovalnem inštitutu z namenom razviti standard za prenos glasbe preko telefonskih linij ISDN. Sočasno so v raziskovalni skupnosti potekala podobna iskanja ustreznega standarda za posneto glasbo v digitalni obliki, ki bi zmožel distribucijo po telekomunikacijskih kanalih. Leta 1993 je po dolgi debati in vnetem lobiranju pri mednarodni organizaciji zadolženi za standarde (ISO) je odgovorno telo Moving Picture Expert Group (MPEG) izbralo mp3 format kot standard za digitalizirano glasbo (Ewing 2007). Na začetku je tehnologija ponujala slabo kakovost glasbe, zato je niso nameravali razvijati naprej, ko pa je izvorna koda, ki se je nahajala na prosto dostopnem računalniku univerze v Erlingtonu, prišla v roke hekerju z imenom SoLoH, je zgodba dobila epilog. SoLoH je s pomočjo ostalih hekerjev v nekaj letih izpopolnil program, ki je pretvarjal pesmi iz zgoščenk v mp3 format zadovoljive kakovosti. Glasbena industrija pri razvoju ni sodelovala zato nov standard ni razvil vzvodov, ki bi preprečevali nepooblaščen presnemavanje ali predvajanje. Na spletu so se kmalu pojavile številne strani, ki so ponujale skladbe v novem formatu. Tehnologija se je hitro uveljavila, s povečanjem hitrosti prenosov in razvojem programov za izmenjavo se je obseg izmenjave datotek močno povečal (Blažič 2004).

7. NAPSTER

Izmenjava datotek je globalno zaživela s popularizacijo glasbenega zapisa mp3, širitvijo širokopasovnih povezav v ZDA in genialno zamislijo takrat osemnajstletnega študenta Shawna Fanninga, ki je spisal program za iskanje in menjavanje glasbenih datotek in ga poimenoval Napster (po svojem vzdevku v spletnih klepetalnicah). Legenda pravi, da naj bi mladega ustvarjalca k stvaritvi programa gnala želja, da bi si lahko s prijateljem iz srednje šole (ki je študiral na drugi obali ZDA) izmenjeval glasbo shranjeno na trdem disku svojega računalnika. Oba sta imela širokopasovne povezave in z novim programom sta si brez težav izmenjevala mp3-je. Izumitelj Napsterja je nato ustanovil istoimensko podjetje in začel program tržiti. (Sam program je bil brezplačen, denar je služil zgolj z reklamno pasico za spletno prodajalno zgoščenk CDNow.com.) Napster pride na tržišče julija leta 1999 in hitro postane največja svetovna skupnost za izmenjavo glasbenih datotek. Z večanjem števila uporabnikov se je eksponentno večalo tudi število skladb v katalogu Napsterjevega strežnika, ki je le skrbel za ažurnost seznama uporabnikov in indeksa skladb, ki so bile v obtoku. Ravno zaradi svoje preprostosti in prijaznosti uporabniku je program v devetih mesecih pridobil več kot deset milijonov uporabnikov. Čez leto in pol je imel sistem skoraj 80 milijonov registriranih uporabnikov (Blažič 2004).

Glasbena industrija je pojav brezplačne izmenjave glasbe zaznala zaradi študentov, (pomembnega segmenta na trgu glasbenih potrošnikov), ki so zaradi brezplačnega dostopa do glasbe povsem opustili nakupovanje zgoščenk. Posledično so prodajalne v bližini študentskih naselji v nekaj mesecih propadle. Ko so si milijoni študentov začeli izmenjevati glasbene datoteke, so alarmirali tiste, ki so imeli največ koristi od prodajanja glasbe, in jim dali vedeti, da je njihov način preživljanja ogrožen. Brezplačna menjava glasbe je sprožila preplah, zaradi katerega je glasbena industrija preko ameriškega kolektivnega združenja za avtorske pravice - Recording Industry Association of America (RIAA) sprožila sodni proces proti Napsterju (Blažič 2004). V Napsterju so to pričakovali, vendar so predvidevali, da bodo sodišča njihov program spoznala za zakonit, podobno kot videorekorder v osemdesetih. Tudi takrat so različna interesna združenja skušala prepovedati novo tehnologijo, ki je omogočala nezakonito presnemavanje filmov (in s tem tudi kršitve avtorskih pravic). Sodišče je takrat odločilo, da sama naprava ni sporna, ker se jo lahko uporablja tudi za zakonite namene, proizvajalec pa ne morebiti odgovoren za nezakonite zlorabe. (Paradoksalno je videorekorder čez čas prinesel zajeten dobiček Hollywoodu in združenjem, ki so ga hotela prepovedati.)

V času procesa proti Napsterju so sodišča na pobudo glasbene industrije odločala tudi o zakonitosti glasbenih predvajalnikov mp3, ki so jih prav tako spoznala za zakonite. A Napster ni bil deležen te sreče. Čeprav podjetje tehnično ni moglo nadzorovati nezakonite izmenjave glasbenih datotek med uporabniki, in četudi upravljanje spletne strani ni neposredno vpleteno v transakcijo zaščitene glasbe (temveč le v transakcijo metapodatkov oz. imen glasbenih datotek in povezav do njih), je sodišče ugotovilo, da je vodstvo podjetja vedelo, da se njihov program uporablja pretežno za nezakonite namene, in jim ukazalo namestitev filtrov za avtorskoppravno zaščitene vsebine. Nameščeni filtri niso delovali, zato je sodišče Napsterju prepovedalo delovanje (Kovač 2003).

Napster je uporabnikom omogočal izmenjavo glasbe tako, da so si z drugimi posamezniki delili pomnilnik svojega računalnika. Srce omrežja so bili Napsterjevi strežniki, ki so rabili kot imenik vseh uporabnikov in datotek, ki jih ti ponujajo. Imenik na Napsterjevemu strežniku je omogočal iskanje vsebin, medtem ko je izmenjava potekala mimo samega strežnika, neposredno med uporabnikoma. Skratka, Napster je deloval kot strežnik z informacijo o lokaciji glasbenih datotek, shranjenih razpršeno med uporabnike, koščki tako razpršene zbirke pa so sestavili velikansko glasbeno knjižnico (Blažič 2004). Napsterjeva zasnova je odpravila potrebo po centralnem shranjevanju glasbenih datotek; omogočila je dostop do velikanskega arhiva glasbe porazdeljenega med posamezniki in oblikovala učinkovitejši sistem digitalne distribucije vsebin.

8. SODOBNI SISTEMI ZA BREZPLAČNO IZMENJAVO GLASBE

Ironično je prav prepoved Napsterja pospešila inovacije in izboljšave omrežij za razdeljevanje glasbenih datotek. Sodna prepoved ni ustavila tehnološkega razvoja komunikacijskih orodij. Po Napsterju so se hitro pojavili novi rodovi sistemskih omrežij, ki se niso razlikovali po funkciji, po ustroju in arhitekturi pa precej. Napster je omogočal individualnim uporabnikom menjavanje izključno glasbenih datotek in njihov prenos izključno preko centralnega strežnika. Potem so se izoblikovala izboljšana, decentralizirana, omrežja, v katerih uporabniki komunicirajo vsak z vsakim brez posredovanja središčnega vozlišča. Nova generacija omrežij za izmenjavo deluje v skladu s konceptom vsi-z-vsemi ali *peer-to-peer* (v nadaljevanju p2p), kjer gre za enakovredno medsebojno komuniciranje oz. izmenjavo, souporabo in obdelavo najrazličnejših (ne samo glasbenih) vsebin oz. podatkov.

Snovalci so koncept namenskih strežnikov in priložnostnih odjemalcev nadgradili tako, da se v p2p omrežjih zdaj vsi neposredno medsebojno povezujejo z vsemi: odjemalec določene datoteke je obenem tudi strežnik, ki to datoteko ponuja. Za razliko od klasičnih medijev, kjer komuniciranje poteka razpršeno od enega vira k mnogim sprejemnikom, p2p omrežja zdaj omogočajo interaktivno komunikacijo mnogih z mnogimi, kjer sta vir in sprejemnik eno. V p2p sistemih zato ni ne hierarhije ne vertikalnih razmerij, nadomestile so jih horizontalne oz. enakovredne vloge (Blažič 2004). Vsi uporabniki p2p sistema so enakopravni in komunicirajo z drugimi na enakovreden način. Gnutella, Kazaa, Morpheus ali BitTorrent medseboj neposredno povezujejo posameznike, ki komunicirajo anonimno, in si sočasno medsebojno izmenjujejo raznovrstne datoteke. Sistem p2p omogoča vzpostavljanje povezav vseh uporabnikov, ki iščejo določeno datoteko, z vsemi uporabniki, ki jo ponujajo; skratka omogoča nalaganje raznovrstnih datotek iz več virov hkrati. Zaradi tega se ne ve, kje pravzaprav datoteke so, saj jih sistem *razdeljevanja po rojih* razbije na veliko majhnih koščkov, ki se pretakajo po omrežju (Blažič 2004). Glede na velikost in ustroj interneta sta izsledljivost in nadzor takšnega prometa praktično nemogoča. Funkcija prenosa podatkov je porazdeljena med uporabnike omrežja; prenesena glasbena datoteka je vir za nov prenos, zato povečana raba omrežja poveča njegovo pretočnost v nasprotju z dosedanjimi komunikacijskimi sistemi, kjer povečana komunikacija povzroči preobremenitve. "P2p tehnologija omogoča združevanje komunikacijskih sistemov in posameznikov (ki so v njih umreženi) v zelo močne strukture!" (Blažič 2004)

Dejansko zmogljivost tehnologije p2p so predstavile spletne aplikacije za izmenjavo glasbenih datotek. Danes poznamo preko tristo tovrstnih programov. Spletna komunikacija je takorekoč eksplodirala, izmenjava raznovrstnih datotek preko spletnih programov pa je spodbudila rast in razvoj medmrežja, saj je brezplačna izmenjava vsebin (bolj kot katerakoli druga spletna praksa) spodbudila povpraševanje po hitrejšem dostopu do interneta. Uporaba programov za izmenjavo datotek tudi danes sodi med pglavitne razloge za nadgradnjo na širokopasovni dostop do spleta. Brezplačna menjava pa je poleg komuniciranja sprožila tudi potrebo po regulaciji tega komuniciranja oz. sodobnih zakonskih rešitvah in pravnih ukrepih, saj obstoječa zakonodaja v digitalnem svetu ne zmore zavarovati intelektualne lastnine. Institut avtorske pravice je v digitalnem okolju svetovnega spleta nemočen. Nadzor nad distribucijo glasbe glasbeni industriji uhaja iz rok, zato poostreno regulacijo avtorske pravice zahtevajo in narekujejo predvsem ekonomski motivi.

9. PRAVNI BOJ ZOPER BREZPLAČNO IZMENJAVO GLASBE

Medsebojno enakovredne vloge v p2p omrežjih za souporabo datotek omogočajo učinkovito rabo razpoložljivih skupnih virov. Prav to je njihova pglavitna prednost in obenem osrednji kamen spotike, saj pogoje rabe za nekatere izmed teh virov definirajo lastniki. Omrežja za menjavo niso zgolj kot prostovoljna komunikacijska skupnost, temveč dejansko omogočajo vključevanje različnih sistemov in podatkovnih baz, ki so last različnih podjetij. Brezplačna menjava in souporaba glasbenih datotek se je na široko izognila tržnim zakonitostim distribucije, presegla pravne omejitve varovanja intelektualne lastnine in zadala glasbeni industriji hud udarec. Velika večina glasbe, ki se pretaka po omrežjih za menjavo, je v lasti glasbene industrije, ki je gonilna sila boja proti brezplačni menjavi.

V nadaljevanju podajam pravne temelje za boj proti brezplačni izmenjavi glasbe in zakonske implikacije na posamezne uporabnike p2p sistemov. Posameznik, ki glasbeno datoteko nalaga na osebni računalnik, vstopa v omrežja za menjavo in omogoča njeno razdeljevanje oz. izmenjevanje (po črki vseh obstoječih zakonov o avtorski pravici, tako tudi slovenskega Zakona o avtorski in sorodnih pravicah – ZASP-a) krši določbe v delu, ki definira *izključno pravico do dajanja avtorskega dela na voljo javnosti*. Posameznik, ki preko omrežja za izmenjavo na pomnilnik svojega osebnega računalnika nalaga avtorsko varovane vsebine, pa krši zakon v delu, ki se nanaša na *izključno pravico do reproduciranja in distribuiranja*. V obeh primerih gre za dejanja, za katera je potrebno dovoljenje avtorja ali nosilca pravic; če tega ni, gre za protipravno početje.

Uporaba p2p tehnologij v decentraliziranih komunikacijskih sistemih, v katerih vlogo osrednjega imeniškega strežnika prevzamejo sami uporabniki, je otežila sodne pregone, ker za decentraliziranimi omrežji ne stojijo več konkretne pravne osebe ali podjetja (kot je bil Napster), ki bi jih lahko tožili. Zato glasbena industrija pritisne na same uporabnike teh omrežji. Prvi na udaru so bili študenti v ZDA. S prijavami in grožnjami s kazenskimi pregoni je združenje ameriške glasbene industrije (RIAA) od univerz doseglo razkritje identitet študentov, ki si so si izmenjevali datoteke, in njihovo izključitev iz študentskih naselji in univerz (Collins v Lessig 2003: 198). RIAA sicer nima pristojnosti zunaj ZDA, toda drugod pregon po njenem nalogu posnemajo podobna kolektivna združenja. Danes glasbena industrija po svetu toži na tisoče ljudi zaradi nezakonitega prometa z glasbo! Več kot 14 tisoč ljudi iz dvanajstih držav po svetu je soočenih s tožbami zaradi domnevne nezakonite menjave (Pahor 2005). Poleti 2004 je ameriško fonografsko združenje RIAA skoraj 5000 evropskih

državljanov obtožilo nezakonitega posedovanja glasbenih datotek in od njih v povprečju iztožilo po 3000-5000 evrov kazni (Kučić 2005). 184. člen ZASP-a določa, da se z denarno kaznijo najmanj 400.000 tolarjev kaznuje za *prekršek* pravna oseba ali samostojni podjetnik posameznik, ki brez prenosa pravice: reproducira, distribuira, daje v najem, javno izvede, prenese, predvaja ali prikaže, radiodifuzno oddaja ali retransmitira, daje na voljo javnosti, predela ali avdiovizualno priredi (ali ga kako drugače uporabi) delo oz. primerek avtorskega dela. Za isti prekršek zakon fizični osebi oz. posamezniku dodeli denarno kazen najmanj 80.000 tolarjev; predmete, ki so bili uporabljeni pri dejanju (računalnik), ali pa so s prekrškom nastali (zgoščenke), pa mu tržna inšpekcija odvzame (186. člen ZASP). Kot *kaznivo* dejanje zakonik opredeljuje predvsem pridobivanje premoženjske koristi iz neavtorizirane rabe avtorskih del. Slovenski varuhi interesov glasbene industrije doslej še niso sprožili niti enega postopka zoper novodobne pirate, uporabnike programov za brezplačno izmenjevanje glasbe, ki pa so v tujini podvrženi množičnim pravnim postopkom.

Kampanja glasbene industrije se osredotoča na tiste posameznike, ki ponujajo večje število glasbenih datotek in se v omrežjih za brezplačno menjavo pojavljajo kot vozlišča. Ti uporabniki prevzemajo vlogo množičnih distributerjev in pospešujejo brezplačno menjavo. Osebne informacije o posameznikih uslužbencem kolektivnih organizacij za zaščito avtorskih pravic po sodnem nalogu posredujejo internetni ponudniki.⁴ Pri tej metodi pravnega pregona je problematično, da računalniški naslov (IP številka) identificira le računalnik in ne osebe (oz. osebe), ki ga uporabljajo. Na enem internetnem naslovu lahko deluje več računalnikov v mreži; danes vse bolj razširjen širokopasovni brezžični dostop do interneta v mestnih centrih, izobraževalnih, nakupovalnih središčih ali podjetjih, pa omogoča rabo interneta preko enega internetnega naslova še več uporabnikom. Naslove je moč tudi skriti ali ponarediti. Skratka, danes ne poznamo zanesljive metode identifikacije uporabnikov interneta. Sodni nalogi so zato pogosto naslovljeni ne starejše ali računalniško nepismene osebe, tožbe pa prihajajo tudi otrokom in preminulim.⁵

⁴ Verizon, ameriški ponudnik internetnih storitev, se je dolgo upiral zahtevam za izdajanje uporabniške identitete zaradi kršenja pravice do zasebnosti, vse do odločitve vrhovnega sodišča, ki je razsodilo v prid združenja RIAA. Identiteta internetnega uporabnika se od tega primera naprej lahko razkrije s preprosto zahtevo pri sodniku, brez kakršnegakoli obveščanja *razkritih* posameznikov (Lessig 2003: 222). Posledično je RIAA sprožila več tisoč ovadb zoper uporabnike.

⁵ Septembra 2003 je RIAA tožila 261 posameznikov - tudi dvanajstletno deklico, ki je živela v socialnem stanovanju, in sedemdesetletnega starca, ki se mu ni niti sanjalo, kaj je menjava datotek." (Pham v Lessig 2003: 217) V večini primerov združenja tožijo mlade ljudi, ki nimajo sredstev za drage sodne procese, tako da se tožbe končajo z izvensodno poravnavo in plačilom tisočih dolarjev oz. evrov odškodnine. Civilne kazni za brezplačno izmenjavo v ZDA znašajo 150.000 dolarjev za brezplačno izmenjano pesem! (Lessig 2003:198)

Sočasno s preganjanjem *grešnih kozlov* glasbena in filmska industrija močno lobirata tudi med zakonodajalci. "Kongresniki v ZDA predlagajo zakone, ki bi nedovoljeno internetno kopiranje obravnavali kot kaznivo dejanje, za katerega bi bila zagrožena kazen do pet let zapora" (Healey v Lessig 2003: 198). Kazni za brezplačno izmenjavo so izjemno visoke in nepravilne, saj večkratno presegajo vsote protivrednosti cen glasbe v redni prodaji. Namen sodnih pregonov je predvsem prestrašiti uporabnike omrežji p2p in jih odvrniti od menjave.

Toda ne glede na prebivališče, se večini uporabnikov omrežji za brezplačno menjavo ni treba bati tožbe, saj bi sodišča za sodne pregone in postopke proti vsem uporabnikom potrebovala milijone let. (Najbolj priljubljena platforma za izmenjavo datotek Kazaa ima danes čez 100 milijonov uporabnikov.) Procesi sojenja vsem uporabnikom omrežji za brezplačno menjavo in postopki izterjave kazni bi povzročili blokado pristojnih državnih organov. Gospodarski propad celotne glasbene industrije bi se v primerjavi s stroški sodnih procesov zdel nepomemben.

Glasbena industrija je dolgo preganjala posamezne uporabnike omrežij za souporabo, ker pa preganjanje individualnih uporabnikov za zajezitev brezplačne izmenjave ni zadoščalo, je problematizirala tudi distribucijski sistem oz. samo tehnologijo. V sodnem primeru korporacije MGM proti podjetju Grokster in istoimenskem priljubljenem programu za brezplačno izmenjavo je vrhovno sodišče konec junija 2005 po štirih letih pravedanja sprejelo odločitev, da je distributer pripomočkov, katerih glavni namen je spodbujanje kršitev avtorskih pravic, odgovoren za protipravna dejanja tretjih oseb, ki te pripomočke uporabljajo, ne glede na to, da je pripomočke moč uporabljati tudi za pravno dopustne namene. Grokster je zato ustavil dejavnost, lastniki pa so morali RIAA plačati 50 milijonov dolarjev odškodnine (Kovšca 2005). Sodišče je (precedenčno) odločilo, da so sami spletni programi za izmenjavo datotek lahko pravno odgovorni zaradi omogočanja nepooblaščenih izmenjav avtorskih del. Dogodek so kot "*črni ponedeljek*" opisali številni upravitelji omrežji p2p, saj je vrhovno sodišče prvič obsodilo in prepovedalo samo tehnologijo.⁵ Po tej prelomni sodniški odločitvi se je na inženirje in inovatorje programov vsul plaz nezaslišanih tožb. Štirim študentom je RIAA zagrozila s tožbo v višini 98 milijarde dolarjev, ker so izdelali iskalnike, ki so omogočali kopiranje pesmi (Lessig 2003: 202).

⁵ Odločitev velja za presedan, saj je sodišče prvič presodilo, da kršitev ne predstavlja samo kršenje avtorskih pravic, pač pa tudi distribucija pripomočkov, ki se lahko uporabijo za kršitve. Po tej logiki podjetja, ki ponujajo programe za izmenjavo, napeljujejo uporabnike za izmenjavo avtorsko zaščitene vsebine in so za to tudi odgovorna. Ker je izmenjava avtorsko zaščitene digitalne vsebine protizakonita, so razvijalci programov, njihovi uporabniki in tudi sami programi kršitelji zakonov.

9.1 Vsebinske izjeme avtorske pravice v luči rabe p2p sistemov

Prepoved tehnologije za souporabo datotek je krivična, saj vsaka uporaba p2p omrežji in brezplačna menjava datotek ni nujno piratstvo. Tehnologije se uporabljajo tudi za popolnoma zakonito izmenjavo glasbe, ki ni avtorskopravno varovana in jo želi avtor deliti brezplačno. Internet danes omogoča nekomercialno objavo raznovrstnih del v javni domeni in takšnih vsebin ni malo. Splet povezuje široko paleto posameznikov in skupin, katerih namen je vsesplošno širjenje informacij, kulture in znanja. Takšna izmenjava je absolutno koristna tako za avtorja kot za družbo, a tehnologija, ki takšno menjavo omogoča, je izven zakona.

Preganjane digitalne tehnologije avtorjem omogočajo souporabo raznovrstnih informacij in kulturnih vsebin, ki se samovoljno odrekajo klasičnemu modelu avtorske zaščite in svoje stvaritve objavljajo pod drugačnimi pogoji. (O tovrstnih preprostejših in razumnejših sistemih licenciranja glasbe v nadaljevanju.)

Sistemi za izmenjavo datotek omogočajo dostop tudi do tistih vsebin, ki so avtorsko varovane a niso več dostopne. Izmed vse glasbe, ki jo je izdelalo človeštvo, se le manjši del pojavlja na trgu. Ostale vsebine so komercialno že izkoriščene, nedonosne in zato pozabljene. Lessig v knjigi *Svobodna kultura* (2003) ugotavlja, da ima od vseh ustvarjalnih del, ki jih je izdelalo človeštvo, danes le majhen delček tržno vrednost, komercialna doba večine ustvarjenih del pa je kratka. Na milijone glasbenih posnetkov danes ni dostopnih, samo zato, ker niso naprodaj. Po koncu komercialnega življenja ustvarjalne lastnine mnogo stvaritev vseh oblik popularne kulture za posameznike preprosto izgine. Tako je veliko stvaritev predvsem zaradi banalnih in trivialnih ekonomskih razlogov posameznikom nedostopnih. "Veliko vsebin ni dostopnih, ker se je založnik ali distributer odločil, da njeno dajanje na voljo ni več ekonomsko smiselno za družbo" (Lessig 2003: 89). Če želijo ljubitelji glasbe priti do starejših posnetkov so v piratstvo takorekoč prisiljeni.

Spletno brezplačno kroženje ustvarjalnih del je huda konkurenca tržnemu kroženju, zato se imetniki avtorskih pravic prizadevajo, da se vsebine ne bi pretakale v javno domeno, tudi tiste, ki niso komercialno dostopne. Ko se konča komercialno življenje avtorsko varovanih vsebin, digitalne tehnologije omogočajo njihovo reinkarnacijo in novo življenje. "Tehnologije obljublajo prihodnost za našo preteklost" (Lessig 2003: 244). Toda digitalizacija avtomatično pomeni tudi kopiranje in za to je potrebno dovoljenje imetnika avtorske pravice.

Potencialni svobodni dostop do znanja in kulture omejuje institut avtorske pravice, ki deluje kot zavora, namenjena predvsem spodbujanju komercialnega trga. Nekomercialno življenje kulture je poleg zabave pomembno zaradi znanja, razmišlja Lessig (2003: 243). Da bi razumeli kulturo, moramo do nje imeti dostop. Internet ponuja sodoben, tehnološko razvit, nadomestek knjižnicam; medmrežje je lahko novodobna Aleksandrijska knjižnica in učinkovita infrastruktura za ohranjanje in razširjanje človeškega znanja. Digitalna revolucija omogoča enostavno množično oblikovanje in preprosto globalno distribuiranje arhivov, v katere lahko spravimo vse knjige in fotografije, vse filme in glasbo⁶, skratka vso kulturno dediščino dokumentirano v digitalnem formatu.

Aktualen je spor, ki ga v ameriškem kongresu in na sodišču odpira internetni velikan Google. Projekt digitalizacije knjig Google Prints je ustavljen zaradi založnikov, ki ugovarjajo takšnem javnem dostopu do književnosti. (Večina knjig iz načrtovanega arhiva v ZDA sicer ni na voljo.) Tudi v Sloveniji imamo zbirko digitaliziranih leposlovnih besedil, ki premore 80 knjig. Dopolnjuje jo prof. dr. Miran Hladnik s Filozofske fakultete na naslovu <http://www.ijs.si/lit/leposl.html-12>. Negotova pa je usoda spletnega arhiva s 300 leposlovnimi deli, ki jo je urejal na Švedskem živeči Franko Luin. Po njegovi smrti je digitalizirana knjižnica prešla v roke dedičem. Med projekti digitalizacije, ki jih slovensko kulturno ministrstvo že podpira, so redni programi državnih javnih zavodov s področja kulture; v tem okviru bo letos Nuk dobil vsaj 40 milijonov tolarjev, prav tako se digitalizira dediščina v desetih osrednjih območnih knjižnicah. Bolj sistematične in načrtne digitalizacije ministrstvo nima v mislih, saj meni, da je to stvar samih institucij, ki morajo določiti prioritete na temelju kulturne vrednosti objektov ali pogostosti njihove uporabe in tudi propadanja. V prihodnje naj bi poseben seznam digitaliziranih projektov pripravili v Nuku. Vprašanje pa je, kaj se bo do takrat zgodilo z vsem zbranim Luinovim gradivom (Lotrič 2006).

⁶ Nekoč slavna spletna storitev my.mp3.com se je morala posloviti od svojega veličastnega spletnega glasbenega arhiva, v katerega so lahko prispevali vsi. Storitev je bila namenjena predvsem neznanim avtorjem, ki so se z novim načinom distribucije izognili ustaljeni mašineriji in oblikovali neposreden odnos z poslušalci. Sistem je uporabnikom priporočal glasbo, glede na izkazane preference poslušalcev na priporočila novih umetnikov. Šlo je za milijone skladb več kot 250000-ih avtorjev, ki jih je zbiral lastnik in ustanovitelj Michael Robertson. Uporabnik je ob registraciji v svoj računalnik ustavil zgoščenko, ki jo je program identificiral, in mu omogočil dostop do vsebine, kjerkoli je že bil. Mp3.com je kupoval zgoščenske in jih nalagal na svoj strežnik, nekakšen glasbeni sef, dostop do katerega so imeli dostop le tisti ki so dokazali, da imajo uraden izvod zgoščenske. Cilj storitve my.mp3.com je bil omogočiti dostop uporabnikom do lastne vsebine, stranski produkt je bil odkrivanje novih zvrsti in vsebin, ki so uporabnikom všeč (Lessig 2003: 207). Toda posamezniki so začeli uporabljati stran za nezakonito izmenjavo komercialnih skladb, kar je privedlo do tožbe RIAA in konca mp3.com. Arhiv skladb je kupila ena izmed štirih večjih založb in sklenila, da sistem opusti. Zaradi obsega je imela velikanska zbirka status umetnine oz. *glasbenega muzeja*, katerega danes zaradi komercialnih razlogov ni več.

Koncept p2p poleg razcveta izmenjevanja glasbe in oživljanja kulturne dediščine poraja tudi nove paradigme v računalništvu. Ena bolj zanimivih je *mrežno računanje*. Gre za še en način izkoriščanja učinkovitosti sodelovanja enakovrednih računalnikov v p2p mreži. Projekt iskanja zunajzemeljske inteligence - SETI, ali Search for Extraterrestrial Intelligence, je raziskava vesoljskih radijskih signalov, katere namen je odkriti znake zunajzemeljskih civilizacij. Radijski teleskop v Portoriku zbere za 50 milijard bajtov podatkov iz signalov na dan, kar je preveč za katerikoli računalnik, a ravno prav za računalniško omrežje, v katerem sodeluje več kot dva milijona ljudi. Posamezniki na svoje osebne računalnike iz spletnega naslova <http://setiathome.berkeley.edu> na osebni računalnik namestijo poseben program in prostovoljno darujejo neizkoriščen čas svojih procesorjev za analizo signalov iz vesolja. Svojevrsten ohranjevalnik zaslona v stanju nedejavnosti se povezuje v mrežo z ostalimi računalniki in analizira vsebine v iskanju informacij.

Nove metode izkoriščanja skupnih virov v računalniških omrežjih se uporabljajo tudi za opravljanje zapletenih matematičnih računov pri računalniški animaciji ali izračunih velikih praštevil, zaradi zmogljivejšega tridimenzionalnega upodabljanja načinov združevanja kompleksnih molekul, pa tudi pri izdelovanju sintetičnih zdravil. Tehnologijo za izmenjavo podatkov uporabljajo tudi programi internetnih telefonij, kot je denimo Skype.

Vsaka tehnologija pozna primere primerne in napačne rabe. Na noben način ni mogoče zagotoviti, da bi se omrežja p2p uporabljala v skladu z zakonom, prav tako kot ni mogoče zagotoviti, da bi se skladno z zakonom uporabljali fotokopirni stroj ali brzostrelka. "Nična toleranca pomeni nično uporabo p2p. Odločitev sodišča pomeni, da se moramo kot družba odpovedati koristim p2p, čeprav jih uporabljamo popolnoma zakonito in koristno, zgolj kot zagotovilo, da so kršitve avtorske pravice, ki jih povzroča p2p, enake nič" (Lessig 2003: 91). P2p tehnologija je navsezadnje le orodje, ki uporabnikom omogoča komunikacijo, medsebojno izmenjavo in souporabo datotek. Prva asociacija na orodje je kladivo, ki poleg nepogrešljive vloge v gradbeništvu pogosto služi tudi pri vlomih v avtomobile. Mobilni telefoni se uporabljajo za zahteve po odkupnini, a jih uporabljajo in potrebujejo tudi drugi, ki z ugrabitvami nimajo nič (Lessig 2003: 314). Narobe bi bilo prepovedati fotokopirne stroje, kladiva in mobilne telefone, da bi odpravili kraje in ugrabitve. Zakon dovoljuje rabo orodij, ki se lahko zlorabijo, a raba omrežij p2p je ponekod že prepovedana. Odgovornosti za kršitve avtorskega prava nikakor ne gre pripisovati tehnologiji.

9.2 Trendi

Spremembe zakonske regulacije ustvarjalne lastnine imajo tendenco razširjanja obsega pravic in podaljševanja trajanja dobe ekskluzivnega izkoriščanja. Nove zakonske uredbe povečujejo tudi doseg avtorske pravice, saj v digitalnem okolju vsakršna manipulacija z avtorskimi vsebinami predpostavlja kopiranje, zato so takorekoč vsi načini rabe (tudi tisti, ki jih pravo doslej ni urejalo) po novem regulirani. Nekomercialna rabe, kot je citiranje ali prikrajanje vsebin, je v digitalnem okolju nemogoči brez reproduciranja vsebin, ki pa je (avtomatično) nezakonito. V digitalni dobi se je razpon avtorskih pravic razširil na omejevanje praktično vseh načinov rabe avtorsko zaščenega dela. Tako je v digitalnem okolju nezakonita vsakršna nekomercialna ustvarjalna raba oz. kreativna predelava izvornika. Svobodno vzorčenje oz. *sampling*, kjer ustvarjalci jemljejo krajše posnetke iz obstoječih skladb in jih uporabijo pri nastajajočih delih, je brez dovoljenja avtorja prepovedano. Posameznik, ki uporabi košček dela v glasbenem kolažu in ga ponudi na voljo drugim (tudi brezplačno!), krši zakon, tvega sodni pregon in plačilo visokih kazni. Obstoječi sistem avtorske pravice lastnikom omogoča izključno pravico in absolutno moč pri definiranju načinov rabe oz. višine licenc za predelave.

Dovoljenje za uporabo (plačilo nadomestil in licenc založbam) je neodvisnim glasbenikom ali navadnim kreativnim posameznikom finančno nedosegljivo. Ogromnih zneskov si velika večina ustvarjalcev enostavno ne more privoščiti. Uporaba zaščenih posnetkov je pogosto nedosegljiva celo uveljavljenim glasbenikom za katerimi stojijo močne založbe. Obstoječa zakonodaja nas tako prikrajša za veliko priredb, predelav in parodij. "Zgodovinsko prelomni albumi, kakršna sta *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (1988), Public Enemy, znan ne le po opisovanju črnškega nacionalizma, strukturnega rasizma in policijskega nasilja nad črnci, temveč tudi po virtuozi zgoščeni uporabi *samplov* oz. glasbenih citatov, ki učinkujejo kot *hommage* njihovim glasbenim predhodnikom, ali *Paul's Butique* (1989), Beastie Boys, v katerih je 'več kot 95% glasbe narejeno s pomočjo *samplov*' (Caldato v McLeod 2005:89), za katerega uporabo so plačali 'zgolj' nekaj več kot četrtno milijona dolarjev (McLeod 2005:89), danes finančno-pravno sploh niso več mogoči, saj so se cene dovoljenj lastnikov izvornih posnetkov pretirano povzpele že v začetku devedesetih let" (Veber 2006: 49).

Umetniki bodo vedno ustvarjali s preoblikovanjem naših skupnih kulturnih jezikov, simbolov in referenc, toda ko se te skupne izkušnje spremenijo iz neposrednih v (digitalno) posredovane in ko je enako verjetno, da bodo najmogočnejše politične sile naše družbe multinacionalne korporacije v vlogi politikov, se pojavi nov skupek zadev, ki še enkrat zastavijo resna vprašanja o zastarelih definicijah svobode izražanja v oznamčeni kulturi. V tem kontekstu je reči glasbenikom, da ne smejo vzorčiti ali popačiti besedil že obstoječih besedil enako, kot bi prepovedali uporabo kitare. Sporočilo, ki se skriva za tem, je, da je kultura nekaj, kar se ti dogaja, in ne nekaj, v čemer lahko sodeluješ ali na kar se imaš pravico odzvati (Klein 2005: 170).

Ameriški kongres je v zadnjih letih retroaktivno podaljšal trajanje avtorske pravice že kar enajstkrat! Nazadnje za dodatnih 20 let s t. i. *Mickey Mouse Protection Act*-om, čigar namen je bil podaljšati monopol korporacij in preprečiti, da bi priljubljeni lik iz risank prestopil v javno domeno. Trajanje avtorske pravice se je tako v zadnjih tridesetih letih potrojilo (Lessig 2003: 180). Podaljševanje veljavnosti dobe monopola nad avtorsko pravno varovanimi deli je še en dokaz o tendencah, ki se skrivajo za spremembami avtorskega prava. Trend podaljševanja dobe ekskluzivne pravice gre v prid materialnim interesom lastnikov pravic (združenih v glasbeni industriji) in ne spodbujanju ustvarjalnosti, saj avtorju tudi 70-letna doba veljave ekskluzivne pravice po smrti ne zagotavlja boljših razmer za ustvarjanje!

Funkcijo avtorske pravice kot gibala ustvarjalnosti vse bolj zamenjuje funkcija varovanja ekonomskih interesov in nagrajevanja naložb glasbene industrije. V oči bodejo težnje po privatizaciji kulture in komercializaciji kulturnih izdelkov. Ekskluzivne pravice lastnikom (oz. založbam) omogočajo čim daljše ekonomsko izkoriščanje glasbe, obenem pa drugim ustvarjalcem preprečujejo vsakršne kreativne posege, kot je denimo *samplanje* (vključevanje delov zaščitene delo v nove celote), ali *remixanje* (svobodno ustvarjalno manipulacijo z delčki ustvarjalnega dela). Lastniška pravila omejujejo svobodo izražanja glasbenikov, ki s preoblikovanjem poskušajo komentirati našo kulturo in v njej aktivno sodelovati. Sistem ekskluzivnih pravic utrjuje položaj velikih založb in komercialno uspešnih glasbenikov ter omejuje kreativnost manjših in neodvisnih ustvarjalcev. Avtorsko pravo v današnji obliki pomaga industriji kolonizirati glasbo z namenom ekonomskega izkoriščanja.

10. TEHNOLOŠKI BOJ ZOPER BREZPLAČNO IZMENJAVO

Tehnologije distribucije digitalnih vsebin nedvomno ogrožajo uveljavljene načine poslovanja z glasbo in obstoječemu modelu avtorske pravice grozijo z izumrtjem. Toda tehnologija je sama po sebi nevtralna in se lahko razvija tudi v skladu z interesi glasbene industrije. Kot odgovor na grožnje, ki poslovnim modelom predstavlja digitalna distribucija, se oblikujejo tehnične rešitve, ki krepijo obstoječi sistem varovanja avtorskih del in varujejo materialna upravičenja, ki iz intelektualne lastnine izhajajo. Digitalne tehnologije nadzora so torej tudi orožje v boju proti digitalnim tehnologijam distribucije vsebin.

Tehnična sredstva zaščite (ang. TPM ali *technical protection measures*) so tehnologije na elektronskih napravah, ki so namenjene preprečevanju reprodukcije in distribucije oz. nadziranju dostopa do avtorsko varovanih vsebin. Programirani zaščitni algoritmi kodirajo vsebine na zgoščenkah ali glasbenih predvajalnikih s tehničnimi *sistemi enkripcije* in tako preprečujejo njihovo neavtorizirano rabo; dostop do vsebin dovoljujejo samo posameznikom, ki imajo ustrezne dekripcijske ključe (Vidmar v Rodman 2004: 34).

Internetno izmenjavo je omogočil izum formata mp3. Glasbena industrija se je na noviteto odzvala, ko se je format uveljavil ne le med uporabniki spletnih programov za brezplačno izmenjavo, ampak tudi med proizvajalci zabavne elektronike. V ZDA je RIAA pravno oporekala zakonitosti mp3 predvajalnikov, ko pa je sodišče odločilo, da izdelovalci prenosnih mp3 predvajalnikov niso soodgovorni za kršitve avtorskih pravic, je poskušala preprečiti nastanek mp3 datotek z različnimi tehničnimi zaščitami samih zgoščenk. Tehnika *popačenja* (ang. *distorsion*) je preprečevala berlživost glasbenih zgoščenk na računalnikih (Rodman 2003: 32). Na svetovnem spletu še najdemo tovrstne programe za zaščito zgoščenk, kot so Cactus Data Shield, Key2Audio ali MediaCloQ, za katere se je v praksi izkazalo, da jih ni mogoče predvajati na starejšem predvajalniku ali v avtomobilu. Poleg tega so uporabniki vsebin, zaščiteneh z digitalnimi vodnimi žigi, vedno našli način, kako zaščito obiti. (Pri eni izmed njih, Cactusu, je bilo dovolj, da uporabnik s flomastrom počeka določen del zgoščenske.) Tudi tehnika *usidranja* (ang. *anchoring*) preprečuje manipuliranje z informacijami, ki so omejene na določen program ali napravo (Rodman 2003: 33). Na spletnem naslovu <http://cdmediaworld.com/hardware/cdrom/cd.shtml> najdemo pregleden seznam malone vseh programov in sistemov tehnične zaščite ter koristne rešitve za izogibanje tem zaščitam.

Če pa že vse tehnike za izogib zaščite zatajijo in zgoščenke ni mogoče presneti digitalno, uporabniki to lahko še vedno storijo analogno: običajen CD predvajalnik priključijo na računalnik in posnamejo želeno pesem v mp3 formatu. Tehnična zaščita zgoščenk je neuspešna, ker je dejansko fizično nemogoče preprečiti nadaljnje reproduciranje zvočnega zapisa, ki se manifestira oz. širi kot zvočno valovanje.

Sodobnejši način uporabe tehnologij pri varovanju avtorskih vsebin je digitalno upravljanje pravic – DRM ali *digital rights management*. Gre za tehnična sredstva, s katerimi poskuša glasbena industrija nadzirati reprodukcijo in distribucijo avtorsko varovanih vsebin. Na elektronskih napravah (npr. glasbenih predvajalnikih), ki so *zaščitene* z DRM sistemi so zapisani identifikacijski podatki, ki opredeljujejo pogoje dovoljene rabe. Programska oprema implicira zahteve lastnikov, ugotavlja pristnost uporabnika ali medija, preprečuje razmnoževanje in onemogoča prost pretok vsebin. Zgoščenke, kodirane z DRM, je mogoče uporabljati oz. poslušati le v skladu z določenimi standardi, ki jih definirajo lastniki; s skladbami tako denimo ni mogoče prosto manipulirati, jih shranjevati na osebne računalnike ali jih predvajati na konkurenčnih glasbenih predvajalnikih.

Zaradi digitalne ključavnice je onemogočeno upravljanje z vsebinami na različnih medijih; vsebine so takorekoč usidrane na določenem mediju, naprave so takorekoč zaklenjene na določeno vsebino. Glasba zaščitena z DRM sistemi naj bi zato postala izsledljiva in zavarovana pred zlorabami.

Varnostni čip TPM ali *Trusted Platform Module*, so si zamislili v konglomeratu računalniških podjetji (med katerimi so tudi Hewlett-Packard, AMD, Microsoft, IBM in Sun). Tehnologija omogoča digitalni nadzor in upravljanje avtorskih pravic in je že vdelana v osebne računalnike po vsem svetu. Čip ima edinstveno nespremenljivo kodo, ki identificira napravo, v katero je vgrajen, in deluje kot digitalni prstni odtis, ki omogoča preverjanje pristnosti. S pomočjo čipa je mogoče ugotoviti digitalni podpis vsakega računalniškega okolja, v katerem se nahaja določena digitalna vsebina, ki je pa šifrirana za točno določen medij. Čip omogoča poizvedbo IP naslova in dostop do zasebnih podatkov, denimo anonimnih prispevkov v forumih ali seznamov spletnega poizvedovanja (Pahor 2003). Nova računalniška tehnologija poleg možnosti popolnega nadzora nad uporabo in dostopom do digitalnih vsebin ima tudi možnost zaznavanja nezakonitih vsebin in njihovega uničevanja! Če operacijski sistem TPM ugotovi, da glasbe niste kupili po predvideni poti, onemogoči predvajanje skladbe in jo uniči. Tovrstni čipi so že vgrajeni v prenosnike, operacijske sisteme in igralne konzole. V

tiskalnikih onemogočajo uporabo neoriginalnih kartuš, v mobilnih telefonih pa uporabo neoriginalnih baterij. Do leta 2010 naj bi TPM postal sestavni del računalnikov, predvajalnikov filmov in glasbe, mobilnih telefonov in celo fotoaparatov (Pahor 2003). Nekateri pronicljivejši poznavalci informatike menijo, da je čip TPM zadnji poskus, s katerim bi Bill Gates končno lahko začel Kitajcem zaračunavati uporabnino za *okna* in pisarniško programje (Pahor *ibid.*).

Ena bolj agresivnih strategij digitalnega upravljanja z avtorskimi pravicami je t. i. *spoofing* oz. prevara, ki jo izvaja glasbena industrija, ko v obtok p2p omrežij spušča popačene glasbene datoteke, katerih zvočni zapis je zapolnjen z intervali tišine ali ponavljanji (Rodman 2003: 35). Naslednja tehnika, ki naj bi odvrčala od manipulacij z glasbenimi datotekami je napadanje p2p omrežij in okužba vsebin, ki se po njih pretakajo, s škodoželjnimi programi in virusi. Cilj teh ukrepov je v očeh uporabnikov lažno predstaviti omrežja za brezplačno menjavo kot nezanesljiva in nevarna. Zabavna industrija že prodaja zgoščenke (denimo zadnji album Celine Dion), ki sesujejo računalnik, če jo poskušamo nanj posneti ali prenesti na drug nosilec.

Sabotiranje in skrito nameščanje okuženega programja na medije je škodljivo in nezakonito početje, ki krši zasebnost in varnost uporabnikov. Digitalne ključavnice in zapornice so rizične in destruktivne in imajo dejansko kontraproduktivne posledice za prizadevanja glasbene industrije.⁷ Potrošniki radi svobodno in neovirano upravljajo z zakonito pridobljenimi vsebinami in imajo pravico (po vseh veljavnih zakonih) do *poštene rabe* (izdelave varnostne kopije ali treh izvodov za osebno rabo). Tehnološka sredstva zaščite razširjajo obseg avtorske pravice in močno omejujejo različne načine rabe vsebin (tudi nekomercialne in zakonom dovoljene). DRM je zato v potrošniških združenjih, civilnih iniciativah in virtualnih skupnostih na medmrežju sprejet "*na nož*".

⁷ Družba Sony-BMG je leta 2005 skušala vpeljati novo tehniko digitalnega varovanja avtorskih pravic. XPC ali Extended Copy Protection je bil zaščitni program, ki je onemogočal kopiranje zgoščenk. Program, ki ga varnostni sistem osebnega računalnika ni zaznaval, je skozi "stranska vrata" omogočal zlorabe in okužbe z zlonamernimi kodami in trojanskimi konji, ob poskusih odstranitve pa tudi sesutje operacijskega sistema. V osebnih računalnikih skriti program je ob zagonu glasbenega predvajalnika poleg tega na naslov korporacije Sony-BMG pošiljal informacije o osebni rabi vsebin. Na temelju množičnih pritožb civilnih združenj, predvsem pa skupinske tožbe kupcev programske opreme XCP, je korporacija izplačala posameznike za storjeno škodo in potencialno nevarnosti. Pasti tehnološke zaščite sta temeljito in poučno analizirala Felden in Halderman (2006).

Ker pa se tehničnim sistemom zaščite posamezniki skoraj po pravilu lahko izognejo, je glasbena industrija spodbudila in rekrutirala združenje *Secure Digital Music Initiative* (SDMI), ki se prizadeva za obsežnejši in temeljitejši nadzor nad digitalno distribucijo glasbe. Združba je pobudnik razvoja tehnologij za nadzor nad razmnoževanjem in razdeljevanjem varovanih vsebin in kaznovanja tistih, ki se jim izogibajo. Iniciativa je v Združenih državah poentirala leta 1998 s sprejetjem Digital Millennium Copyright Act-a (DMCA), zakona, ki je sankcioniral izdelavo in distribucijo pripomočkov za izogibanje tehničnim zaščitam avtorsko varovanih vsebin.

Gre za sporen zakon, ki neposredno posega v z zakonom določene pravice potrošnikov, ker krči in omejuje pravico do proste rabe. Potrošniki oz. kupci zakonito pridobljenih vsebin se ne smejo izogniti tehničnim sistemom zaščite in izdelati varnostni izvod ali kopijo svoje zakonito pridobljene zgoščenke za zasebno poslušanje v avtomobilu. Pravno-formalno sta onemogočena tako prost dostop do vsebin kot tudi možnost uporabe kupljene vsebine na druge načine! Zakon posega v samo bistvo multimedijev, medsebojno souporabnost oz. sodelovanje različnih medijev. Kritiki mu poleg tega očitajo, da onemogoča znanstveno in tehnološko raziskovanje, zavira tekmovalnost in monopolom lajša nadzor nad trgom (Formetti 2003: 16).

Poleg načinov rabe avtorskih del, ki jih zapoveduje zakon o avtorski pravici, tehnična sredstva zaščite uvajajo nove in dodatne vrste omejitev. Nekatere tehnologije zaščite presegajo dosedanje zakone in omejujejo (oz. izničujejo) podeljene pravice. Tehnična regulacija razširja nadzor nad načine rabe in preprečuje celo dejavnosti, ki jih dopušča zakon. Digitalni sistemi zaščite preprečujejo izdelavo varnostnega izvoda ali treh kopij za lastno rabo (kar je zakonom zagotovljena pravica vsakega potrošnika!), onemogočajo rabo vsebin na različnih platformah, preprečujejo prenose in pretvarjanje vsebin v različne formate. Trendi uvedbe digitalnih tehnologij za zaščito vsebin so sporni tudi iz perspektive pravice do zasebnosti. Osebne podatke o potrošnji vsebin se lahko kaj hitro zlorabi v tržne ali politične namene. Vaidhyantathan (2001: 160) ocenjuje sprejetje osrednjega zakonodajnega akta o avtorski pravici (DMCA) kot prevago ravnotežja med potrošniki in lastniki vsebin v prid slednjih, vdajo javnega interesa zasebnemu in kapitulacijo kulture pred tehnologijo.

Tehnološki razvoj uvaja vedno nove načine in oblike zaščite (avtorskoppravno že zaščitenih) vsebin z napravami, ki naj bi onemogočile nepooblaščen in nenadzorovano reproduciranje avtorsko varovanih vsebin in zagotovile nadzor načinov dostopa do le-teh. Avtorska pravica se na ta način vse bolj udejanja preko tehnologije, saj so normativi za varovanje čedalje močnejše vgrajeni in speljani skozi same medije za pridobivanje in konzumiranje avtorskoppravno varovane lastnine.

Namesto da bi bila zakonska regulacija plod javne diskusije in demokratičnega dogovora med producenti in uporabniki kulturnih vsebin v strokovno podprti diskusiji, postaja avtorska pravica izid računalniškega programiranja. Računalniški program postane zakon, razširja njegov obseg in ga tako pravzaprav nadomešča, saj merila nadzora dostopa do vsebine definirajo oz. kodirajo programerji, najpogosteje brez zakonske podlage ali odobritve sodišča. Kljub temu, da do sedaj nobeno tehnično sredstvo zaščite ni zmoglo hkrati varovati interese lastnikov avtorskih pravic, pravic potrošnikov in državljanskih svoboščin postajajo tehnična sredstva nadzora vgrajena v tehnologijo zaščite zakonska pravila. Zaradi trenda povezovanja avtorskih pravic s tehnologijami zaščite nam namesto zakona vlada koda, ugotavlja Lessig (2003: 179).

Povečan tehnični nadzor medijev in vsebin ustavlja prosti pretok in onemogoča različne načine rabe vsebin, hkrati pa močno krni tako tehnično odprtost in možnosti inovacij samega medija kot tudi možnosti predelav vsebin, ki jih mediji posredujejo. Tehnična sredstva nadzora vsebin zato omejujejo ustvarjalnost. Razvoj digitalnih tehnologij je dialektičen proces, saj po eni strani demokratizira dostop do glasbe, po drugi pa odpira možnosti popolnega nadzora nad njeno uporabo in pripomore k njenem poblagovljenju. Tehnologija je zato dvorezni meč, ki lahko glasbo osvobodi ali pa zasušnji.

11. ZDRUŽEVANJE PROTI BREZPLAČNI MENJAVI

Poleg sodnih pregonov in povezovanja tehnologij zaščite s pravno zaščito avtorskih pravic se je glasbena industrija z upadom prodaje oz. dobičkov (ki ga pripisuje zgolj piratstvu) spoprijemala tudi na druge načine. Strategija dvigovanja cen zgoščenk naj bi zniževala padec prodajnih prilivov. Toda podražitve so imele kontraproduktivne učinke, niso ustavile padca prodaje fizičnih nosilcev, saj niso obogatile ponudbe (prav nasprotno) in niso povečale povpraševanja. Številne glasbene založbe so zato bile prisiljene zmanjševati operativne stroške, racionalizirati delovni proces in optimizirati razmerje med vložki in prihodki (King 2001).

V skladu s trendom ekonomske globalizacije je pravi odgovor na krizo konsolidacija glasbene industrije. Večje založbe v duhu sinergije na svoji poti do dobička prevzemajo manjše in neodvisne in se nato še združujejo med seboj. Ekonomsko načelo zmanjševanja stroškov in logika nadzora narekujeta lastniško prevzemanje konkurentov in sodni pregon nasprotnikov (ki jih danes poosebljajo akterji brezplačne izmenjave glasbe), skratka odstranitev vsega, kar ogroža posel. Trend združevanja oz. medijske koncentracije je privedel do stanja, da štiri največje družbe, t.i. *The Big Four*: japonsko-nemški Sony BMG, angleški EMI ter ameriška Vivendi Universal in Warner Music danes obvladujejo več kot devetdeset odstotkov svetovnega trga z glasbo (Nielsen Soundscan 2006). V sedanji perspektivi neoliberalne konsolidacije in neomejene konvergence bomo imeli čez čas le še eno veliko multinacionalno glasbeno korporacijo in le eno *super-založbo*, ki bo del le enega medijskega imperija.⁸

Trend povezovanja založniških, medijskih in maloprodajnih trgovskih podjetji, ki utrjujejo svoj položaj kot koncerni in preprečujejo tekmečem prihod na trg, se nadaljuje; združevanje in koncentracija lastništva oži oligopol velikih. Producenti, distributerji in trgovci z vsebinami so v lasti istih multinacionalnih konglomeratov, velikih multinacionalnih korporacij. Založbe so povezane tudi z proizvajalci strojne opreme in mediji, ki posredujejo glasbene vsebine.

⁸ Trend na radijskem trgu je identičen. Danes ima v ZDA ena družba v lasti 1200 radijskih postaj. V ZDA dve največji radijski organizaciji nadzorujeta 74 odstotkov prihodkov tega trga. Skupno gledano le štiri družbe nadzorujejo 90 odstotkov prihodkov od radijskega oglaševanja po vsej državi (Lessig 2003: 128).

Nastopilo je obdobje *medijskih sinergij* in *konglomeracije* oz. združevanja ne le različnih korporacij znotraj ene ekonomske panoge (glasbena industrija), temveč različnih medijskih panog med seboj (glasbena, filmska industrija, elektronski mediji, tisk ipd.) ter medijskih podjetij s proizvajalci "*hardwara*" (Rothenbuhler in Streck v Bulc 2004: 121). Kompleksnost procesov združevanja nazorno opisuje primer korporacije Sony, ki paradoksalno združuje eno največjih svetovnih glasbenih založb z izdelovanjem računalniške opreme (*pekačev*, praznih zgoščenk in programske tehnologije) za reproduciranje glasbe.

Kapital se množi in oplaja, združuje in koncentrira. Konvergenca oz. povezovanje med podjetji, ki proizvajajo in ponujajo kulturne vsebine z medijskim in telekomunikacijskim sektorjem, v velikih globalnih korporacijah glasbene industrije združuje avtorje in izvajalce glasbe, založnike in producente, tržnike in oglaševalce, izdelovalce fonogramov, programske, računalniške opreme in zabavne elektronike z distributerji in tržniki, novinarji in radio-televizijskimi uredniki. Paradigmatičen primer za tovrstna konvergentna povezovanja je konglomerat Sony, ki združuje proizvodnjo strojne in programske opreme, glasbeno in filmsko produkcijo, založništvo, distribucijo, trgovino in telekomunikacije. Korporacije stremijo k povečevanju tržnega deleža (oz. dobička), zato so naravnane, da marginalizirajo zasebno pobudo in alternativno ponudbo. Monopoli si pač prizadevajo za utrditev monopolnega položaja oz. omejitev in izločitev konkurence s trga. Globalni monopol velikega gospodarstva, centralizacija kapitala in ekspanzija multinacionalnih korporacij, internacionalizacija produkcije in homogenizacija potrošnje ogrožajo avtonomijo in obstoj majhnega in neodvisnost lokalnega, o čemer pričajo številni družboslovni teoretiki (cf. Klein 2005; Negri in Hardt 2003; Bagdikian 2004). Centralizacija glasbenih založb in njihovo prepletanje z distribucijskimi kanali oz. mediji monopolizira nadzor nad procesi proizvodnje in potrošnje kulturnih vsebin, kar privede do tega, da je kultura prvenstveno namenjena služenju denarja in utrjevanju obstoječih odnosov moči. Adorno je že v prejšnjem tisočletju daljnovidno predvideval, da kulturna industrija reproducira s kapitalizmom določeno družbeno razporeditev moči in družbene neenakosti (Adorno v Bulc 2004: 122).

Medijska konsolidacija na koncentriranem globalnem trgu ima zaviralne učinke na emancipacijo kulturnih proizvodov in demokratizacijo družbe. Ustvarjen monopol vodi do tega, da vse manj ljudi služi vse več denarja. Lessig v *Svobodni kulturi* (2003) ugotavlja, da "v naši zgodovini ni bilo še nikoli v lasti toliko naše *kulture*, kot jo je danes" (Lessig 2003: 25), in "še nikoli v naši zgodovini ni imelo manj ljudi zakonsko pravico do nadzora večjega dela razvoja naše kulture kot zdaj" (Lessig 2003: 189).

Združitve lastništva in nadzor nad proizvodnimi sredstvi s strani velikih konglomeratov v kulturni industriji blokirajo svobodo izražanja in porajajo konflikte interesov, ki jim Naomi Klein v knjigi *No Logo* pravi *sinergija cenzure* (Klein 2005: 162). Kultura je v primežu zabavne industrije, ustvarjalnost je cenzurirana in zadušena s kleščami korporativnega monopola; posledice za glasbo so negativne. Kleinova (2005: 395) ugotavlja, da poskušajo korporacije zapreti našo skupno kulturo v higienizirane in nadzorovane trženjske kokone. Cenzuro izvajajo že maloprodajne trgovske verige, katerih poslovna politika odloča o tem, katere kulturne izdelke pustiti na prodajne police; odločitve posledično vplivajo tudi na sam proces ustvarjanja kulturnih vsebin. Simptomatičen je primer ameriške trgovske verige Wal-Mart, ki ni hotela prodajati Nirvaninega albuma *In Utero* (čeprav je bila njihova prejšnja plošča uspešnica, prodana v milijonski nakladi!), ker je njena politika "družinske trgovine" nasprotovala ovitku, ki je prikazoval fetuse. Ko sta se Warner Brothers in Nirvana soočila s predvideno 10-odstotno izgubo, sta popustila tržnim pritiskom, spremenila ovitek in naslov ene od pesmi (*Rape me* je zamenjal *Waif me*). Kanadska trgovska veriga K-Mart je zavzela podobno stališče do albuma skupine *Prodigy, Fat of the Land*, s pojasnilom, da ovitek in besedilo pesmi *Smack My Bitch Up* in *Funky Shit* preprosto ne sodita na police, posledično se je skupina podredila zahtevi svoje založbe in izdala prečiščeno različico albuma (Klein 2005: 161).

Ideološke in politične odločitve močno vplivajo na poslovne strategije in na proces produkcije kulturnih vsebin. Zardi poenotenja industrij oz. združevanja medijskih in telekomunikacijskih podjetij je poenotena tudi proizvodnja vsebin. Na t. i. *svobodnem trgu* (ki ponuja množične izdelke koncentrirane industrije vsebin) se v večinskem okusu utapljujejo alternativni in drugačni. Komodificirani izdelki so čedalje bolj enolični in predvidljivi. Popularna glasba je konvencionalna, skladbe imajo podobno strukturo, napisane so po ustaljenem vzorcu in formuli, ki zagotavlja prilagoditev predvidenim željam poslušalstva oz. zahtevam prodajalcev. Centralizacija uredniške politike homogenizira kulturne vsebine. "Ekonomistično naravnana glasbena produkcija ustvarja homogenizirane potrošne artikle in povzroča *kulturno klavstrofobijo*. Čeprav je globalizacija, ki jo žene trg, sprejela večletnično podobe, si v resnici ne želi različnosti, ravno nasprotno. Njeni nasprotniki so nacionalne navade, lokalne znamke in raznovrstni regionalni okusi." (Klein 2005: 129) Kleinova (ibid.) poudarja, da vse manj pomenov obvladuje čedalje več kulturne pokrajine.

12. GOSPODARSKA ŠKODA ZARADI BREZPLAČNE MENJAVE

Koliko pa je gospodarstvo pridobilo in koliko izgubilo z brezplačno izmenjavo glasbe? Kot vsi družbeni pojav je prineslo novodobno piratstvo tako prednosti kot tudi slabosti. Izmenjava datotek je še vedno eden ključnih razlogov za nadgrajevanje spletne infrastrukture in širjenje hitrega dostopa do interneta. Kot prvo prednost zato omenjam potencialno ekonomsko korist, saj menjava spodbuja rabo interneta, z njo povezano prodajo strojne in programske opreme ter obvezno plačevanje za dostop do medmrežja. Prva prednost je obenem tudi izobraževalne narave, saj raba interneta vpliva na računalniško pismenost (ki pa dviguje produktivnost delavcev).

Prva slabost brezplačne menjave se izpostavlja sama po sebi; gre seveda za škodo, ki jo zaradi izpada prodaje fizičnih nosilcev utrpijo avtorji in lastniki avtorske pravice. Ampak se vseeno vprašajmo: ali sta s spletno izmenjavo glasbenih datotek avtor in industrija dejansko materialno oškodovana? Vprašanje je na mestu, ker kraja intelektualne lastnine ni enaka kraji stvarnih dobrin. Z digitalizacijo se meja med avtorskim delom in kopijo, originalom in naslednjimi primerki izvirnega dela, zabriše oz. popolnoma izgine. Digitalizirana kopija je povsem enaka izvirniku in tudi če jo reproduciramo in distribuiramo, je lastnik še vedno v posesti izvirnika. V primeru izkoriščanja intelektualne lastnine ne gre za izkoriščanje omejenih virov, saj oškodovanec po kraji ne ostane brez svoje lastnine, ampak jo še naprej lahko uporablja. Brezplačna pridobitev neuradne kopije tako ne izčrpa imetnikov vir in ne izključuje možnosti prodajanja nadaljnjih uradnih izvodov.

Bistveno razliko med lastnino digitalizirane glasbe na spletu in drugo blagovno lastnino lahko ponazori dokaj preprosta analogija: če nosiš par svojih čevljev, jih jaz istočasno ne morem; če imaš kopijo moje skladbe, jo imam lahko hkrati tudi jaz; čevlji se čez čas obrabijo in so neuporabni, mp3 v obtoku na medmrežju pa kljubuje zobu časa. Razlika je temeljna za razumevanje narave digitalizirane glasbe in dilem povezanih z brezplačnim izmenjevanjem. Avtorska pravica je del širšega lastninskega prava, toda pravic ustvarjalne lastnine kljub temu ne moremo enačiti s pravicami predmetne lastnine. Izenačevanje intelektualne in stvarne lastnine nikakor ne ustreza realnosti. Za ustvarjalno lastnino po določenem času velja, da se pravice umaknejo in sprostijo v javno domeno, kar za pravice, povezane z lastnino predmetov, ne velja. Konzumiranje stvarne dobrine povzroči zmanjšanje njene količine ali kvalitete, raba intelektualne dobrine pa jo kvečjemu bogati.

Poleg tega pa ideje niso stvari, ampak so od njih mnogo bolj pomembne! Intelektualna lastnina, ki obravnava glasbo kot stvar, ki jo imaš v lasti in z njo trguješ, sama po sebi ni nič drugega kot ideja, ki jo lahko spreminjamo in izboljšujemo. Ravno proces spreminjanja idej nam je omogočil svoboden razvoj in napredek, ki ga obstoječa vse bolj bodeča ograja okoli intelektualne lastnine vse bolj omejuje. Križarska vojna za avtorske pravice ne divja le na vseh frontah kulturne industrije, temveč vpleta še druge proizvodne sektorje, ki so povezani z digitalno revolucijo in internetno ekonomijo. "Hiperprotekcionična ograda okoli pravic intelektualne lastnine je ustvarila razmere za vse širšo in brezobzirno rabo t. i. patentov poslovnih metod, ki ne pokrivajo specifične tehnologije, temveč tudi proces ali idejo" (Formenti 2005: 127).

Ideja svetosti in nedotakljivosti intelektualne lastnine patentno varovanih zdravil onemogoča zdravljenje milijonom bolnikov, ki si lastnine farmacevtske industrije ne morejo privoščiti. Visoke cene zdravil niso seštevek dragih sestavin za zdravila, naložb v raziskave in razvoj ali distribucijskih stroškov, pač pa monopolov multinacionalk, ki imajo izključno pravico določanja cen. "Čez trideset let bo prišel dan, ko se bodo naši otroci ozrli na nas in se vprašali, kako smo lahko dopustili izvajanje politike, ki je neposredno pospešila smrt 15-ih do 30-ih milijonov Afričanov in katere edini pravi namen je bil zagovarjanje svetosti neke ideje. Idejo lastnine nad idejami sprejemamo tako nekritično, da sploh ne opazimo, kako nečloveško je odrekati ideje ljudem, ki brez njih umirajo" (Lessig 2003: 277). Absolutno se strinjam, da je potrebno na preprosto idejo lastnine nad idejami vedno znova gledati s premislekom in jo sprejemati kritično. Če so ideje napačne, jih moramo spremeniti, izboljšati in vrniti osnovnemu namenu. Pravna regulacija intelektualne lastnine mora uravnotežiti javni in zasebni interes.

Za določanje pretrpljene škode glasbene industrije je naslednje pomembno vprašanje: ali bi posamezniki namesto nezakonito pridobljenega izvoda res kupili uradnega oz. zakonitega? Prav gotovo si tega ne bi mogli privoščiti vsi. Brezplačno pridobljen album zato ni isto kot album ukraden iz glasbene trgovine; brezplačna izmenjava ne pomeni avtomatično izgubljene prodajne priložnosti. Formula, po kateri album pridobljen iz omrežja pomeni za trgovino prodan album manj, preprosto ne drži, saj bi po obsegu brezplačnega menjavanja glasbena industrija utrpela stodontni upad prodaje.

Tudi kakovost glasbenih datotek, ki se menjavajo preko omrežij za brezplačno menjavo v mp3 zapisu, ne nasiti vseh apetitov. Avdiofili in tudi pozorni zahtevnejši poslušalci na kvalitetnem ozvočenju občutijo pomanjkljivosti mp3 formata. (Za ponazoritev razlike, primerjajmo: kakovost običajnega avdio zapisa CD je 1411 kpbs, mp3 pa premore le 128 ali 192 kpbs.) Datoteke so poleg tega pogosto neustrezno označene ali poškodovane. Menjavanje glasbe preko medmrežja je veliko bolj zamudno opravilo kot nakup preko spletnih prodajaln. Pridobitev glasbene datoteke v mp3 zapisu tudi zato vseeno popolnoma ne nadomešča pridobitev glasbe v standardnem CD formatu ali na vinilu. Glasba na fizičnem nosilcu ima še vedno poseben "čar" oz. fetišistični značaj za uživalca; je le nekaj več kot le glasba. Sam nakup uradnega izvoda še vedno poraja emocije pri potrošnikih, ki si od odnosa z glasbo obetajo več, kot le poslušanje glasbenih datotek mp3. Preko spleta si lahko hitro naložimo glasbeno datoteko, še hitreje jo lahko izbrišemo. Ves glasbeni material potegnjen s spleta reducirajo tako specifičen okus kot pomnilniška kapaciteta osebnega računalnika; vseh nezakonito pridobljenih glasbenih datotek uporabniki sistemov za brezplačno izmenjavo zagotovo ne obdržijo. Tudi zato digitalnih datotek pridobljenih z brezplačno menjavo ne gre enačiti z fizičnimi nosilci glasbe. (Brezplačna menjava glasbenih datotek ni enaka kraji zgoščenke tudi po višini predvidene kazni. Kazen za odtujitev zgoščenke iz trgovine niti približno ne doseže višine kazni za spletno izmenjavo glasbenih datotek, ki se merijo v tisočih dolarjev/evrov.)

Brezplačna izmenjava glasbe (domnevno) prizadeva zaslužke glasbene industrije, ker zmanjšuje prodajo fizičnih nosilcev. Toda potrebno se je zavedati dejstva, da so fizični nosilci navsezadnje le eden izmed bogatega asortimana prodajnih artiklov, ki jih ponuja glasbena industrija. Potrošniki glasbe imajo v digitalni dobi več možnosti dostopa do glasbe, nakup CD-ja je le ena izmed njih. Spekter glasbene ponudbe je širok in pester: v glasbi lahko uživamo na koncertnih nastopih, družbenih prireditvah ali plesnih zabavah; glasba je prisotna v televizijskih vsebinah (kot so filmi, nadaljevanke ali oglasna sporočila), vrsta specializiranih televizijskih programov predvaja samo glasbo. Še več glasbe predvajajo še številčnejše radijske postaje. Dostop do glasbe omogočajo tudi mobilni telefoni. Glasbena industrija pobira nadomestila za javno predvajanje v vseh zgoraj navedenih primerih. Industrija ima nezanemarljive prihodke tudi iz naslova nadomestil za zasebno reproduciranje. Upoštevanja vredni so tudi prihodki od trženja raznovrstnega blaga povezanega z glasbe oz. *merchandise* (trženje uradnih oznamčenih izdelkov, kot so majice, koledarji, plakati, biografije, fotografije, najrazličnejši spominki, itd.). Pomembni in zajetni so tudi prihodki od

oglaševalskega in sponzorskega denarja. Delež domnevno izpadlih prihodkov od zgoščenk zaradi brezplačne izmenjave je torej le manjši delež vseh prihodkov glasbene industrije in nikakor ne more biti razlog za brutalen pregon uporabnikov programov za brezplačno izmenjavo.

Kratkovidni pogled v digitalizaciji glasbe vidi le uničujoč učinek na glasbeno sceno in samomorilski učinek na glasbeni posel. Nevarnost izmenjave digitaliziranih glasbenih datotek je zagotovo povečana možnost kopiranja z zakonom zaščitene vsebine. Toda težko je določiti neposreden vpliv in odvisnost upadanja prodaje od brezplačnega menjavanja glasbe. Vpliv brezplačnega menjavanja datotek je lahko tudi za lastnike avtorskih pravic, avtorje in distributerje glasbe pozitiven in tudi glasbeni industriji lahko prinaša ekonomske koristi.

Druga prednost, ki jo navajam, je zato brezplačna izmenjava, na kateri celo temelji učinkovit in povsem legitimen poslovni model. Dopuščanje (in celo spodbujanje) piratstva je uveljavljena tržna strategija podjetij, ki uporabnike najprej navadijo na svoje izdelke in konkurenco izrinejo iz trga, nato pa pričnejo uveljavljati avtorske pravice in višati cene. Zakonito pridobljene vsebine se pomnožijo s številnimi nezakonitimi piratskimi verzijami, kar pripomore k širjenju trga in uporabe izdelkov, ne nazadnje tudi konkurenčnem boju proti tekmečem. Z nezakonito produkcijo in širjenjem se ustvarja neke vrste odvisnost, kulturna in ekonomska navezanost uporabnikov oz. navada potrošniška na izdelek. Piratizirani Microsoft ali Dr. Dre so kratkoročno mogoče na izgubi, toda dolgoročno pridobijo potrošnike, vajene Wordovega ali hip-hop besedišča. Brez piratskih kopij Okna zagotovo ne bi bila tako razširjena in priljubljena, Microsoft pa ne bi bil vodilni in najbogatejši proizvajalec programske opreme. Posledično z ekonomskim razvojem imajo avtorji in lastniki avtorskih pravic potencialno ekonomsko korist, saj se z posodobljeno zakonodajo, novimi poslovnimi modeli in večanjem kupne moči nezakonita izmenjava spreminja v zakonite nakupe, medtem ko brezplačna izmenjava širi glasbeni trg in mobilizira potrošnike.

Brezplačna menjava glasbe je tako pravno nezakonita in obenem ekonomsko koristna, v primeru širjenja glasbenih vzorcev v smislu poskusne rabe oz. promocije. Posameznikom nezakonita pridobitev glasbe služi kot vzorec in pomeni odlično promocijsko sredstvo, ki rezultira v nakupu uradnega izvoda ali udeležbi na koncertu. Omrežja za brezplačno menjavo so izjemno sredstvo promocije za glasbenike (še posebej neuveljavljene), ki ne premorejo finančnih sredstev za tržne prijeme in uvrstitve na lestvice priljubljenosti.

Tudi uveljavljenim glasbenikom tehnologije za izmenjavo lahko služijo za promocijo novih albumov in izdajanje posameznih uspešnic, ki poslušalce pritegnejo k nakupu albuma. Ljubitelji glasbe tudi v dobi digitalne distribucije spoštujejo glasbenike in jih podpirajo z nakupi uradnih (zakonitih) izvodov ali obiski koncertov. Številne manjše založbe in manj uveljavljeni glasbeniki se tega že zavedajo in so z odprtimi rokami sprejeli brezplačen pretok glasbe preko omrežja.

V zadnjem času je nekaj neuveljavljenih glasbenikov šokiralo glasbeno industrijo. Otoška skupina Arctic Monkeys je svoje demoposnetke skladb na zgoščenkah brezplačno delila obiskovalcem svojih nastopov in jih podarjala prijateljem, znancem in oboževalcem. Člani skupine so kmalu ugotovili, da besedila znajo na pamet tudi obiskovalci koncertov v krajih, kjer še niso nastopali. Brezplačno izmenjevanje datotek po medmrežju je doseglo spontani inercialni učinek snežne kepe in jih naredilo znane. Skupina je še pred svojo prvo uradno izdajo v nekaj dneh razprodala angleško turnejo in tako preseгла dosedanja rekord znamenitih Beatlov! Prek internetnih kanalov, forumov, spletnih ljubiteljskih strani in omrežij za brezplačno menjavo se je sočasno z glasbenimi datotekami širil dober glas, ki je očitno lahko učinkovitejši od usmerjene in drage promocije glasbenih založb. Ko so Arctic Monkeys izdali svojo prvo uradno ploščo, je takoj pristala na prvih mestih britanskih glasbenih lestvic in skupini omogočila izjemno pogajalsko izhodišče s presenečenimi založbami. V prvem dnevu je skupina prodala 11.000 izvodov svojega prvega singla, do danes pa je število prodanih primerkov krepko presešlo 50.000 (Akrapovič 2005). Kljub temu, da so bile njihove skladbe med najbolj pogosto brezplačno menjanimi, so se uradni izvodi albuma prodajali najboljše in najhitreje v zgodovini glasbene industrije.

Podobno izkušnjo ima angleška skupina Editors, ki je razprodala koncerte še preden so jih opazili A&R menedžerji, ki pri založbah skrbijo za dotok sveže, še neznanе glasbe. Zasedba je v intervjujih za glasbene revije na grozo založnikov odkrito priznala, da je za njihov uspeh zaslužna predvsem nezakonita izmenjava prek omrežji p2p. Njihova založba jih ni poskušala utišati, saj je sinergijski učinek izmenjavanja glasbe posredno pomagal tudi njim. Editors so zaradi razširjanja glasbenih datotek postali bolj prepoznavni, posledično je več obiskovalcev prišlo na njihove koncerte in več ljudi kupilo album (Ceglar 2006).

Medtem ko sta se omenjeni glasbeni skupini načrtno bolj malo naredili za promocijo po internetu, je ameriška skupina Ten Mile Tide dober primer načrtne naveze s brezplačnimi servisi za menjavo glasbe. Leta 2003 so pristali med 30 najboljšimi skupinami, ki jih objavlja revija za neodvisno glasbo Cornerband.com. Spletna stran je v tistem času sodelovala s servisom za izmenjavo datotek Kazaa, ki je skupini omogočil spremljanje statistike o pretočenih skladbah preko omrežja p2p. Člani skupine so zaznali približno deset pretočenih skladb v prvem tednu, sto v drugem, v enem mesecu pa je številka zrasla na več sto tisoč. Servis za brezplačno izmenjavo Kazaa je skupini Ten Mile Tide ponudil sodelovanje v promociji spletnega servisa kot dobrega sredstva za promocijo glasbe. Skupina je pristala, Kazaa je v ameriških revijah natisnila oglas, ki je promoviral skupino, ki je od takrat imela 18 milijonov presnetih skladb preko omrežja za brezplačno izmenjavo in obenem prodala tudi 10.000 primerkov svojega albuma. Člani skupine so pustili svoje redne službe in zdaj živijo izključno od svoje glasbe (Ceglar 2006).

Še eden izmed mnogih podobnih primerov koristnosti brezplačne izmenjave je Roger MacGuinn, ustanovitelj legendarne folk rock skupine The Byrds, ki v preteklosti s 25 albumi ni iztržil niti beliča, potem, ko se je odločil, da svojo glasbo objavi v obliki mp3 datotek, ki jih je mogoče prosto snemati z njegove spletne strani, je imel naenkrat v žepu milijone dolarjev. Ljudje, ki so dobili priložnost dobro spoznati njegovo glasbo, so se namreč v velikem številu odločili kupiti njegove stare albume (Formenti 2005: 54). Brezplačno menjavanje datotek z glasbeno vsebino tako dobiva svojo potrditev ne samo v *piratskem* kontekstu kraje in zlorabe avtorskih pravic. Načrtno izogibanje agresivnim tržnim prijemom in uvrstitvi na lestvice za vsako ceno ter dopuščanje (in celo spodbujanje) brezplačne menjave se je pokazalo kot alternativna pot in oblika upora proti glasbeni industriji.

Kampanja glasbene industrije, da se zavaruje pred posledicami tehnoloških inovacij ni nič presenetljivega. Osrednje vloge glasbene industrije (produkcija, distribucija in promocija) prevzema računalniška tehnologija, zato industrija postaja odvečna in nepotrebna. Napster ni bil prvi primer pregona inovativne tehnologije, ki je posegala v interese kapitala ali ideologije.⁹ Tehnologije so vseskozi sprožale ambivalentne odzive.

⁹ Predkolumbovski Indijanci so zavračali rabo preprostega kolesa, ker je uničevalo ritualne aspekte njihovih religij. Japonci so zavračali izkoriščanje zahodnih orožij, kot je bila puška v 17. stoletju, ker bi to uničilo njihove notranje odnose moči. Kitajci so zavračali integracijo medicinskih praks 19. stoletja, ker bi uničile njihovo kulturo in tradicijo (Taylor v Strehovec 1998: 15)

Tehnološke inovacije so pogosto segale v specifične družbene interese, ki so si prizadevali zadušiti njihov učinek. Pred spletnimi omrežji za izmenjavo je ista *usoda* doletela fonograf, mehanski klavir, gramofonsko ploščo, oddajniški sistem frekvenčne modulacije oz. radio FM, avdio in video kasete ter mp3 predvajalnike. Nove tehnologije, ki so spreminjale sistem distribuiranja vsebin, so prejšnjim predstavljale grožnjo in sprožale nazadnjaško zavračanje. Christiansen je v tem kontekstu pisal o *inovatorjevi dilemi*, dejstvu, da se zdi velikim tradicionalnim podjetjem racionalno ignorirati nove, prelomne tehnologije, ki konkurirajo njihovemu osnovnemu poslu (Christiansen v Lessig 2003: 185).

Nove internetne tehnologije digitalne distribucije bistveno vplivajo na tradicionalne načine poslovanja z glasbo in rušijo obstoječe poslovne strategije, ki se zanašajo na čezmerno zaračunavanje plastičnih škatlic s popisanimi kompaktnimi diski. Tehnološke spremembe, ki destabilizirajo obstoječe stanje, korporacijska logika obravnava skrajno in enostransko. Reakcija industrije zanemarljivo prednosti in ne upošteva priložnosti digitalne distribucije, temveč izvira izključno iz groženj, ki obstoječem poslovnem sistemu prinaša brezplačna menjava glasbe. Toda reakcije glasbenikov na brezplačno izmenjavo se v mnogočem razlikujejo od reakcij industrije. Pestrost odzivov glasbenikov je posledica zoperstavljanja idealov avtonomne umetnosti in sledenja umetnostnih motivov ustvarjanja glasbe ekonomski realnosti delovanja v okvirih kulturne industrije, usmerjene predvsem k dobičku.¹⁰

Industrija si prizadeva, da novotarija izgine, če že ne gre drugače, pa si jo vsaj želi lastiti in nadzorovati. Rigidna struktura starih poslovnih modelov, ki tehnoloških sprememb ne vključujejo v enačbo, ampak jih skušajo iz nje eliminirati, je potrebna prenove. Služenje denarja s prodajanjem zgoščenk je nekaj, kar zagotovo ne bo trajalo v nedogled. Glasbeni posel je potreben reorganizacije in velikih sprememb, saj je revolucija sestavni del evolucije.

¹⁰ O tem priča prav obsojanje in preganjanje proste izmenjave glasbe predvsem s strani najbolj uspešnih pop glasbenikov, kot so Madonna, Britney Spears, Metallica, Eminem in Dr. Dre, ter "četverice velikih" založb, katerim internetna izmenjava datotek, s posegom v ustaljen ekonomski model, najbolj škoduje njihovega finančnemu uspehu (Veber 2006: 56).

13. ČAS ZA SPREMEMBO FORMATA

Neavtorizirano brezplačno distribucijo glasbe industrija označuje kot poglavitni vzrok za upad prodaje zgoščenk: nezakonito izmenjevanje glasbe naj bi avtorjem, izvajalcem, založnikom, distributerjem in prodajalcem glasbe odžiralo upravičen zaslužek, glasbenike pa potiskalo na rob preživetja. Omrežja za izmenjavo glasbenih datotek so realna grožnja togim strukturam poslovanja, toda krivce za upad prodaje je moč iskati tudi v drugih dejavnikih poleg brezplačnega izmenjevanja glasbe.

Eden vzrokov za upad prodaje klasičnih nosilcev zvoka (plastičnih ploščkov oz. zgoščenk v CD formatu) je njihova relativno visoka cena, ki se paradoksalno ob brezplačnem menjavanju glasbe le še dviguje. Če bi bile cene originalnih zgoščenk približane cenam praznih, bi se kopiranje zagotovo zmanjšalo. Cene zgoščenk so (nerazumljivo) iste za vso glasbo, najbolj priljubljeno zgoščenko dobimo v vseh trgovinah za isti denar kot najmanj prodajano. Cene glasbena industrija upravičuje s stroški izdelave in distribucije fizičnih nosilcev, stroški promocije in denarnimi nadomestili za avtorje in izvajalce. A zakaj so denimo cene Mozartovih zgoščenk še vedno tako visoke? Avtorska nadomestila so bila že zdavnaj izplačana, marketing ni ključnega pomena za povečevanje prodaje, večina stroškov torej izhaja iz naslova sorodnih pravic. Koliko let mora še miniti preden se povrnejo ti stroški?

V smislu neupravičenih cen je nerazumljiva tudi cenovna politika, ki glasbene vsebine se na različnih medijih trži za različno ceno. Cena CD-jev je denimo višja od cene kaset, čeprav je izdelava zgoščenk cenejša in enostavnejša. Visoke cene zgoščenk niso posledica visokih stroškov, temveč monopolov založb oz. glasbene industrije in pomemben razlog za padeč prodaje.

Naslednji dejavnik, ki neposredno vpliva na padeč prodaje zgoščenk, je konkurenca drugih medijev. Cvetoči trg zabavne industrije je huda konkurenca glasbeni industriji, videoigre ali mobilni telefoni preusmerijo denar potrošnikov. Če so kupci že pripravljene kupiti fizični nosilec zvoka, potem hočejo dodano vrednost, nekaj več od klasičnega ploščka v pisani plastični škatlici. Novi glasbeni format, ki ponuja več in deloma odgovarja na vprašanja glasbene industrije, je DVD-avdio. Medij ponuja obilo možnosti za prilaganje dodatnih materialov glavnemu prodajnemu izdelku, glasbi. Na zgoščenci je dovolj prostora za komentarje, ekskluzivne posnetke, dokumentarce o snemanju in žive posnetke.

Za upad prodaje je odgovoren tudi in predvsem preudarni potrošnik, ki namesto CD-ja rajši izbere cenovno primerljiv DVD. Nove alternative ponuja tudi glasba, predvajana preko igralnih konzol, mobilnih telefonov ali snemanje koncertnih nastopov na zgoščenke in prodaja t. i. *bootlegov* neposredno po dogodku. Potrošniki se tudi zaradi širšega spektra ponudbe na trgu vse bolj obračajo od tradicionalnega CD formata.

Na upad prodaje zgoščenk poleg previsokih cen dosedanjih in konkurence novih formatov nosilcev zvoka vplivajo tudi neprimerni in odvečni marketinški prijemi. Tržniki z forsiranjem in vsiljevanjem določenih izdelkov ustvarjajo nasičenje in odpor med uživalci glasbe. Strategija albuma za vsako ceno pripelje do polovičnih albumov z eno ali dvema uspešnicama in mašili, ki dopolnjujejo preostali nezapolnjeni prostor na zgoščenki. Odgovorni so tudi trgovci na drobno, ki izbor na prodajnih policah zožijo le na popularno glasbo, podprto s strani glasbene industrije. Police so zategadelj slabo založene, alternativnega izbora je malo. Ker 10 odstotkov naslovov prinese 90 odstotkov vseh prihodkov od prodaje glasbenih zgoščenk, trgovci stavijo na preverjene naslove (Pavlič 2007). Poslovodje velikih trgovin pogosto nimajo ustreznega odnosa s svojimi podrejenimi, zato se dogaja, da vodje nabave ne upoštevajo naročila in ignorirajo izkušnje prodajalcev.

14. NOVI NAČINI DISTRIBUCIJE V GLASBENI INDUSTRIJI

Od samih začetkov digitalne revolucije se je glasbena industrija trmasto upirala novim tehnologijam. Okrepitvam tehnološke zaščite in povečevanju nadzora je dolgo pripisovala večji pomen kot priložnostim, ki jih je obetala digitalna revolucija. V menjavanju glasbe je videla le problem, ne pa tudi priložnosti. Z močnim lobiranjem je razširila obseg in dolžino trajanja avtorske pravice. S pravnimi ukrepi je prepovedala razvoj programske opreme, ki je omogočala distribucijo glasbe. Z represijo je dosegla prepoved in zaprtje številnih priljubljenih internetnih portalov za menjavo. Z ustrahovanjem in tožbami je izterjala desetine tisočev dolarjev od posameznikov, ki so si preko interneta med seboj izmenjevali glasbene datoteke. Razumljivo si je zaradi napačnih strateških odločitev glasbena industrija med svojimi odjemalci oz. glasbenimi potrošniki ustvarila zelo slab sloves.

Glasbena industrija je dobila vse pravne bitke, kljub temu pa ni zmogla preprečiti neizogibne evolucije, ampak kvečjemu zamakniti in upočasniti nepovratni učinek digitalne revolucije na glasbo. Uporaba mehanizmov tehnične zaščite glasbe se je izkazala Siziſovo delo, saj ni zmogla ustaviti brezplačne menjave in ciklov inovacij tehnologij za souporabo datotek. Kazni so prizadele posameznike, procesa tehnološkega in socialnega razvoja pa niso mogle ustaviti. Represivne in restriktivne strategije oz. pravne in tehnološke bitke v vojni za glasbo so le podaljšale (in poslabšale) obstoječe stanje ter dodatno poglobile problematiko upravljanja z avtorskimi pravicami v digitalni dobi. Zavračanje novih tehnoloških rešitev, digitalnih distribucijskih kanalov, s katerimi bi lahko dosegli več potrošnikov kot kdajkoli prej, je botrovalo padcu prodaje glasbe. Dolgoletna nepripravljenost in nesposobnost založnikov, da se prilagodijo novim razmeram in ponudijo možnost nakupovanja glasbe preko interneta po privlačnejši ceni je spodbudila ljudi, da so poiskali alternativne možnosti dostopa do glasbe. Kreativni posamezniki so iznašli format mp3, spisali p2p programe, oblikovali omrežja in preko novih platform zopet začeli izmenjavati svoje glasbene kolekcije z drugimi.

Zaradi brezplačne menjave distribucija glasbe v zadnjih letih doživlja radikalno transformacijo. Ekskluzivna pravica glasbene industrije do produkcije in distribucije glasbe je preteklost. Glasbeni posel se zato reformira. Industrija v digitalni dobi nima več absolutne moči narekovanja pogojev igre, ker se je (zaradi digitalnih spletnih tehnologij) izoblikoval alternativni prostor glasbene proizvodnje in potrošnje. Glasbena industrija izgublja vojno z brezplačnim izmenjevanjem glasbe in po letih zavračanja počasi spreminja strategijo in začenja ponujati digitalizirano glasbo po novih kanalih. Novi izvorni poslovni modeli prodaje in promocije glasbe (in z njimi povezani načini razdelitve dobička) se uvajajo počasi a zanesljivo. Novi načini razpečevanja glasbe, ki so neposredna posledica uporabe sistemov za brezplačno menjavo, so avtorizirani spletni servisi za menjavo glasbenih datotek, ki ponujajo plačljiv dostop do digitalizirane glasbe preko spleta.¹¹

¹¹ Predstavnik prve generacije brezplačnih servisov za izmenjavo datotek Imesh je ponudil prvi zakoniti servis p2p. Podjetje ponuja dva milijona skladb iz kataloga štirih velikih glasbenih založb za ceno 99 ameriških centov po skladbi ali mesečno naročnino 7 dolarjev za neomejen dostop do arhiva. V nasprotju z ostalimi spletnimi glasbenimi trgovinami, kot so iTunes, Rhapsody ali Napster, imajo uporabniki omrežja Imesh na voljo tudi 15 milijonov skladb s tako imenovanega sivega trga. Gre za skladbe, katerih lastniki avtorskih pravic so se nalašč ali nenamerno odpovedali nekaterim svojim pravicam in jih ponudili uporabnikom servisov p2p, da si jih izmenjavajo po zakoniti poti (Ceglar 2005).

Zakonite spletne servise odlikuje vrsta prednosti, ki dvigajo glasbeno izkušnjo na novo raven. Opirajo se nesluteni horizonti svetovne glasbe, posamezniki lahko izbirajo iz neprimerljivo širše ponudbe kot v katerikoli fizični trgovini, a dostop do milijonov skladb iz vsega sveta je samo ena izmed številnih prednosti digitalne distribucije. Nakup iz naslonjača je enostavnejši in hitrejši. Spletne trgovine potrošnikom poleg hitrosti nakupa, enostavnosti, varnosti in velike izbire ustrezajo zaradi privlačnih in konkurenčnih cen. Omogočajo zakonito možnost posameznikom, ki se bojijo tožb ali so pač dovolj premožni in o(ne)zaveščeni za podpiranje glasbenikov v obstoječem sistemu avtorske pravice. Poleg tega je v zakonitih spletnih trgovinah hitreje pridobiti glasbo kot pa v omrežjih za brezplačno izmenjavo, tudi njena kakovost je na precej višji ravni. Spletne trgovine tekmujejo z zastojnimi sistemi z nižanjem cen, višanjem kakovosti, hitrejšim pridobivanjem glasbe in uvajanjem novih poslovnih modelov, ki se odmikajo od koncepta prodajanja posameznih albumov v plastičnih škatlicah in se vse bolj usmerjajo v celostno servisiranje po meri posameznih glasbenih oboževalcev. Ob pavšalnih mesečnih naročinah, uporabninah ali posamičnih *mikro-plačilih* so tako v spletnih prodajalnah ob glasbi na voljo ekskluzivne nove izdaje, novice, video vsebine, fotografije, besedila, recenzije in koncertne vstopnice. Zakoniti glasbeni spletni portali so pomemben komunikacijski kanal in prostor za druženje med fani in glasbeniki.

Da so novi tržni pristopi kljub razširjenemu piratstvu lahko zelo uspešni, je glasbeni industriji pokazalo računalniško podjetje Apple s svojo platformo iTunes. Ta svetovna uspešnica med zakonitimi spletnimi prodajalnami se uspešno kosa z brezplačnimi nezakonitimi programi za izmenjavo glasbenih datotek. Uporabniki lahko kupujejo posamezne pesmi ali cele albume. Doslej so prodali čez dve milijardi skladb po enotni ceni 0.99 dolarjev. iTunes ima v ZDA čez 70 odstotni tržni delež spletne glasbene prodaje, iPod pa podoben delež na trgu glasbenih predvajalnikov (IFPI 2007). Skrivnost Applovega uspeha in hkrati njegova največja pomanjkljivost je (poleg cenovno ugodne in bogate ponudbe, mikavnega dizajna, senzacionalnega marketinga in praktičnih tehnoloških rešitev ter pionirstva na področju digitalne distribucije in posledičnim monopolnim tržnim deležem) nezdružljivost s konkurenti oz. neločljiva povezava spletne trgovine in predvajalnika. Skladbe iz kataloga iTunes namreč lahko prenašamo in poslušamo izključno z Applovim predvajalnikom iPodom, ki pa ne more pridobivati glasbe iz drugih spletnih trgovin. (Razen ob izogibanju tehnične zaščite (DRM) in s kršitvah zakona (DMCA) ki to izogibanje prepoveduje.)

Svetovni glasbeni kolač je sladek okoli 40 milijard dolarjev, delež prodaje spletnih glasbenih trgovin je 10 odstoten (IFPI 2007). Po zadnjih podatkih je zaslužek od prodaje digitalne glasbe z 1.1 milijarde v letu 2004 poskočil na dve milijardi v preteklem letu (Pavlič in Kučić 2007). Danes imamo na voljo čez tristo spletnih servisov in lahko pričakujemo, da bo prodaja glasbe v mp3 formatu prehitela prodajo fizičnih glasbenih nosilcev. Tisočem ljudi po vsem svetu so digitalni nakupi glasbe že dolgo realnost. V Evropi je okoli 30 zakonitih servisov z zbirko 300.000 pesmi in skoraj milijonom uporabnikov. Nekateri servisi, kot je angleški MSN Music Club in italijanski Tiscali Music Club, so razviti na platformi Webaudionet podjetja OD2, katere ustanovitelj je Peter Gabriel, ki je skupaj z Brianom Enom predstavil novi model distribucije glasbe neposredno od avtorjev do potrošnikov (Pečovnik 2005).

Osrednji medij za zabavne vsebine na Japonskem in v Južni Koreji je že leta mobilni telefon, posledično je tudi odstotek digitalne prodaje glasbenih vsebin večji; v Južni Koreji denimo 57 odstotkov od celotne prodaje (IFPI 2007). Tudi vedenjski vzorci evropskih potrošnikov so vse bolj podobni tistim na naprednem vzhodnoazijskem trgu. Po raziskavi podjetja *Generator* bodo Evropejci na leto porabili 640 milijonov dolarjev za kupovanje skladb za mobilnike in 1.2 milijarde dolarjev za telefonska zvonjenja. Prihodek od vseh legalnih prenosov glasbe z mobilniki iz leta 2005, ko je znašal 100 milijonov dolarjev, lani povečal na neverjetni dve milijardi dolarjev (Pavlič in Kučić 2007).

Tudi v Sloveniji (z že pregovorno zamudo) spremljamo svetovne trende. Pri Mobitelu so 1. februarja 2007 sicer zaprli svojo internetno glasbeno prodajalno *zabavaj.se* zaradi načrtovanega razvoja nadgrajene spletne glasbene prodajalne z razširjeno funkcionalnostjo, ki jo bodo predstavili še letos. *Zabavaj.se* ni nikoli resnično zaživel, uporabnike je odvrčala cena (240 tolarjev za skladbo), šibka ponudba, poslušalske navade, omejenost na Microsoftove programe in preveč okoren sistem za varovanje digitalnih pravic (Kučić 2007). Nove tehnologije omogočajo integracijo raznovrstnih medijev in medsebojno menjavanje datotek med njimi. Danes so v medsebojni interakciji povezani računalniki, prenosniki, mobilni telefoni, dlančniki, mp3 predvajalniki, igralne konzole, radijski in televizijski sprejemniki.¹² Prav neverjeten je pospešen proces množenja distribucijskih platform in

¹² Datoteka z glasbeno vsebino, t. i. *podcast* (skovanka je razglašena za najbolj priljubljeno in najuporabnejšo novo besedo v novem slovarju angleškega jezika) je multimedijalna datoteka, ki je distribuirana preko interneta.

razcvet kanalov za dostop do glasbe, za katero kaže, da jo je na tem planetu več kot kadarkoli prej.

Nov ekonomski model, ki bo z izboljšanjem in širjenjem dostopa do interneta vse bolj prevladoval nad lastniškim, je model tekočega pretoka glasbe oz. *streaminga*. Od koncepta potrošnje glasbe iz lastniških kolekcij se bo posameznik v novih modelih odmaknil z zagotovljenim dostopom do glasbe po lastni želji. Širokopasovne povezave na internet omogočajo nemoteno predvajanje glasbe, zato je enostavneje dostopati do vsebin, kot pa le-te nalagati na računalnike, jih shranjevati na napravah za predvajanje in nato urejati lastne arhive. Sistemi dostopa do vsebin konkurirajo sistemom menjave vsebin, tudi če je treba za kanale dostopa plačati.¹³ Ob plačilu mesečne naročnine je uporabnikom na voljo neomejen dostop do glasbenih knjižnic, ki glasbo predvajajo po želji posameznega poslušalca. (Ponudba glasbenih servisov je lahko celo brezplačna, podprta z oglaševalskim denarjem.) Nove spletne prodajalne digitalne glasbe zato bolj spominjajo na radijske postaje, kot pa na klasične trgovine.

Ena novih možnosti financiranja glasbenikov je zakonska obdavčitev internetnih povezav ali spletnih portalov in preusmeritev finančnih sredstev glasbenikom. Dobrodošla bi bila ustanovitev ene, vseobsegajoče (avtorske in izvajalske), kolektivne organizacije, ki bi pobirala tudi nadomestila za spletno distribucijo. Tako bi denimo v prihodnosti (skupaj s položnico za elektriko) ob plačilu računa internetnega ponudnika določen znesek usmerjali na naslov kolektivne organizacije, internetnih založb ali samih avtorjev. Plačilo bi bilo odvisno od pretoka oz. vsote izmenjanih glasbenih datotek, ki bi jo natančno in objektivno merili spletni števci. Vseobsegajoči digitalni spletni arhivi, novodobni digitalni *džuboksi*, iz katerih si posameznik svobodno izbira glasbo, so po mojem mnenju naslednja stopnja razvoja glasbene industrije.

¹³ Napster je dober primer za premike v glasbeni industriji. Nekoč obsojeno kot nezakonito, nato prestrukturirano v avtorizirani p2p servis, je podjetje privabilo na tisoče potrošnikov, ki so mesečno plačevali za dostop do milijona in pol skladb, ki so bile na voljo. Potem se je Napster prestrukturiral in osredotočil na trženje melodij za mobilnike. Napster je nato zopet ponudil glasbo na nov način distribucije, pri katerem se je na dostop do glasbe lažje naročiti, kot pa kupovati in shranjevati izvode.

15. UČINKI DIGITALNE DISTRIBUCIJE GLASBE

15.1 Na recepcijo glasbe

Učinkov digitalnih distribucijskih tehnologij je za potrošnike glasbe veliko, posledice so pa velikanske. Najrazličnejše glasbe je na voljo mnogo več kot kdajkoli prej. Na svetovnem spletu je mogoče najti pravzaprav vso glasbo tega sveta, ki je kdaj bila digitalizirana! Glasbeni navdušenci imajo poleg večje glasbene izbire tudi večjo izbiro načinov glasbene potrošnje. Internetne tehnologije so združile vse dosedanje komunikacijske formate v eni digitalni multimedijalni platformi; na enem mestu poleg zvoka lahko uživamo v besedilu, slikovnem gradivu in video zapisu. Multidimenzionalne storitve multimedijalnih servisov, ki glasbo preko spleta distribuirajo digitalno, mnogo bolj celostno zadovoljujejo potrebe in želje uživalcev, kot vsi dozdajšnji mediji skupaj.

Omrežja za izmenjavo datotek ponujajo brezplačen in enostaven dostop do glasbe, ki si jo navdušenci medsebojno menjavajo in delijo z drugimi. Po razcvetu nezakonitih se pojavljajo tudi avtorizirane spletne trgovine; čez tristo spletnih servisov omogoča nakup glasbe, posamičnih skladb ali celotnih albumov; naročniški paketi omogočajo časovno ali količinsko opredeljen dostop do glasbe iz katalogov in arhivov. Nova je možnost uživanja v glasbi, ki jo brezplačno predvajajo številne internetne radijske postaje; neposreden prenos omogočajo tudi mobilni telefoni, ki lahko posredujejo melodije za zvonjenje ali celotne skladbe in albume, namenjene prenosu na osebni računalnik ali mp3 predvajalnik.

(Poleg vseh novih načinov dostopa do glasbe, ki jih omogoča digitalna tehnologija, se uporabniki še vedno držijo starih formatov. Glasbo še vedno lahko kupimo v fizični obliki; izbiramo lahko med zgoščenkami v starem CD ali novem izboljššanem DVD formatu. Trg še vedno ponuja in povprašuje za kasetami. V tem smislu je zanimiva tudi rast prodaje vinilnih plošč, ki so svojo vrnitev "na velika vrata" doživele po popularizaciji elektronske glasbe in prihodu novega igralca na glasbeno sceno - *didžeja*.)

Iskanje in izbiranje med bogato spletno ponudbo postaja priljubljeno, a zaradi nepregledne obilice glasbe, tudi zamudno opravilo. Ampak digitalne tehnologije imajo rešitve in mehanizme tudi za zmanjševanje kompleksnosti v okolju informacijske preobilice. Spletne aplikacije in specializirani iskalniki omogočajo filtriranje nepreglednih količin podatkov in razvrščanje glasbe na podlagi specifičnega okusa ali priljubljenosti, merjene v številu

dolpotegnjenih skladb.¹⁴ Algoritemska kombinacija značilnih vzorcev iskanja, seznama povezav in uredniških posegov rangira skladbe in posameznikom utira možne poti do še neznanе glasbe. Dejansko število prenesenih pesmi uvršča in razvršča skladbe na lestvice priljubljenosti in imeniške sezname zadetkov po novih, izboljšanih in demokratičnih načelih. Na vrhove lestvic se posameznim skupinam uspeva prebiti brez založniških ali marketinških prijemov. Število vseh izmenjanih skladb je realno in objektivno merilo, ki ga lahko šele kasneje hvaležno analizirajo in izkoriščajo založniki in oglaševalci. Sistem priporočil spletnih *prijateljev* je eno uspešnejših marketinških orodji, saj vemo, da priporočilo zaupanja vrednih ljudi (s katerimi celo delimo podoben glasbeni okus) najbolj prepriča. Poleg tega priporočila temeljijo na preprosto dosegljivih in izmerljivih statističnih podatkih o poslušnosti in izmenjevanju.

Spletne tehnologije distribucije glasbe omogočajo interaktivnost in recipročnost med ustvarjalci in potrošniki glasbenih vsebin, kar digitalnim okoljem daje status novega družbenega prostora. Na spletnih servisih se oblikujejo novodobne digitalne komune, kjer si uporabniki poleg glasbe izmenjujejo tudi informacije in mnenja o njej. Neskončni izbiri glasbe je dodana informacija o glasbenih trendih in podobnih okusih pa tudi ocene in recenzije. V teh skupnostih so na voljo prijateljska in poznavalska priporočila, pohvale, graje in kritike, skratka olajšave in izboljšave izbire, ki dvigujejo glasbeno izkušnjo na novo raven. Digitalna distribucije glasbe usmerja, informira in izobražuje glasbene potrošnike; na množičnem trgu nam ponuja izbiro po osebnih kriterijih.

Spletni nakup je neodvisen od lokalne fizične ponudbe klasičnih glasbenih trgovin, ki ne zadovoljuje povpraševanja krojenega po meri posameznika. Digitalna distribucija učinkovito preseže omejitve dosedanjega distribucijskega sistema, ki je poganjal ekonomiko glasbene industrije. Občinstvu je v tržni ekonomiji ponujeno tisto, po čemer povprašuje; če povpraševanje ni zadostno, ni ponudbe. Če ni zadostnega povpraševanja, se ne prodaja ustrezna količina albumov za povrnitev produkcijskih, distribucijskih in marketinških stroškov, in zaradi ekonomske neupravičenosti, se ti (manj priljubljeni) albumi umaknejo s polic.

¹⁴ Digitalni način prodaje glasbenih del se vse bolj uveljavlja in se ponekod že upošteva in prišteva v lestvice priljubljenosti. Pravil po katerih se skladbe niso smele uvrščati na lestvice pred uradnim izidom ni več. Duet Gnarl Barkley je z uspešnico Crazy še pred uradnim izidom svojega prvenca St. Elsewhere prišel na vrhove lestvic.

Glasbena industrija zato potrebuje in ustvarja zvezdnike, katerih uspešnice hitro in množično zapuščajo prodajne police; marketinške mašinerije zato iščejo zvok, ki naj bi ustrezal kar najširšemu občestvu; ponudba glasbenih trgovin je zato pičla in zanemarja številne glasbenike in poslušalce; zato je padec izdanih albumov še en razlog padca prodaje fizičnih nosilcev. Neučinkovitost tržnega načela, ki lovi ravnotežje med ponudbo in povpraševanjem, privede do unifikacije in homogenizacije ponujenih glasbenih vsebin, ki so proizvedene z namenom ustrezati povpraševanju kar se da večjega dela trga. V izogib tržnemu tveganju glasbena industrija opušča eksperimentalne, improvizacijske in avtonomne glasbene prakse, ki navsezadnje opredeljujejo status glasbe kot umetnosti. Ekonomska upravičenost in pogojenost produkcije in distribucije glasbe z dobičkom rezultira v slabi izbiri in pomanjkanju alternativnega izbora. Poslušalci manj priljubljenih glasbenikov so zato takorekoč prisiljeni v piratstvo.

Dodatni omejitvi prodaje nosilcev zvoka sta fizično omejen doseg trgovine in fizično omejen obseg polic. Zaradi neprimerljivo manjših stroškov distribucije digitalna distribucija glasbe presega lokalno omejeno ponudbo in povpraševanje, saj lahko v najbolj založenem okolju ponuja tudi tisto glasbo (tako novejšo kot tudi starejšo), ki se v dosedanjem distribucijskem sistemu ni obnesla oz. prodajala dovolj dobro. Spletne trgovine zato povečujejo povpraševanje saj povezujejo razpršena občinstva, razširjajo obstoječe trge in obenem odkrivajo nove tržne niše. Obetajo se popestritve glasbenih vsebin, ki osvobodjene prijemov industrije, pridobivajo na avtentičnosti, raznolikosti, raznovrstnosti in pestrosti. Šablonska instant glasba MTV-jevske dobe lahko počasi izgine; namesto nje se bo mogoče pojavila nova glasba ki je namenjena poslušalcem in ne služenju denarja.

Bolj ko eksperimentiramo in poskušamo alternativno glasbo, bolj smo dovzetni za zvoke, ki se odmikajo od prevladujočih viž tržnih uspešnic. Aktivni poslušalci (oz. pokuševalci) si v novih potrošniških praksah pilijo okus in povzdigujejo glasbeni okus na vedno nove ravni. Andersonova (2004) raziskava ugotavlja, da se obzorja potrošnikov digitalnih glasbenih vsebin širijo čez preverjene zvezdnike, nakupovanje glasbe pa se seže čez prodajne uspešnice, ki izgubljajo monopol nad dobičkonosnostjo. Obseg povpraševanja po specifični glasbi, ki jo ponujajo spletni glasbeni portali, že presega povpraševanje v običajnih nespecializiranih glasbenih trgovinah, kjer (zaradi ekonomske neupravičenosti) tovrstne glasbe ne najdemo.

Digitalna distribucija glasbe temelji na prodaji posameznih skladb, kar prinaša številne prednosti. Potrošnikom v spletnih trgovinah ni potrebno kupovati celega albuma, da bi prišli do priljubljene skladbe, v spletnih prodajalnah lahko kupijo samo uspešnico. Dosedanji distribucijski sistem je nagrajeval glasbenike, ki so ustvarili eno veliko uspešnico, digitalni nagrajuje glasbenike, ki jih ustvarjajo več.

Digitalne tehnologije distribucije emancipirajo potrošnike oz. uživalce glasbenih vsebin, ki imajo neprimerno bolj demokratičen dostop do glasbe. V novih distribucijskih verigah prevzemajo bolj aktivno vlogo v iskanju in izbiranju glasbenih vsebin in so neposredno vključeni v proces izmenjave, posrednik je le tehnologija. Nekoč prepuščeni skopemu izboru, postreženemu v identičnih glasbenih prodajalnah, imajo potrošniki v digitalni dobi neprimerno večjo in predvsem bolj avtonomno oz. svobodno izbiro.

Glasbenikom portali služijo kot odlično sredstvo promocije, obenem pa lahko dobijo realno oceno in potrditev kakovosti svoje glasbe na osnovi seštevka izmenjanih ali kupljenih skladb. Veliko ljubiteljev neposredno naslavlja avtorje z elektronskimi pismi podpore, kritikami ali konstruktivnimi nasveti. V virtualnem javnem prostoru deluje na tisoče specializiranih ljubiteljskih forumov, ki posameznikom omogočajo objavljane seznamov priljubljenih in njim sorodnih glasbenikov, živo diskusijo in vrednotenje glasbe v javnem soočenju. P2p omrežja poleg možnosti širjenja glasbe omogočajo skupnosti razširjati informacije in mnenja o glasbi in glasbenikih. Tako hitro izvemo, kdo so glasbeniki, kaj in kako igrajo ter kdaj in kje nastopajo.

15.2. Na produkcijo glasbe

Digitalne tehnologije vplivajo tako na načine recepcije in potrošnje kot na načine produkcije glasbe, ki je (med drugim) pogojena z materialnimi produkcijskimi sredstvi in njihovim razvojem. Zaradi tehnološkega napredka je pogojev za začetek glasbenega ustvarjanja v digitalnem okolju manj kot v analogni preteklosti, kar zagotovo pripomore demokratizaciji same glasbene produkcije, saj imajo ustvarjalci pri glasbenem ustvarjanju več maneverskega prostora. Za komponiranje ali muziciranje danes niso več potrebna osnovna glasbena znanja (notno zapisovanje ali igranje instrumentov).

Poleg nižanja praga kompetenc oz. glasbene usposobljenosti potencialnem povečanju glasbene proizvodnje prispeva tudi dosegljivost glasbenih instrumentov, ki jih je zaobjel in poenotil osebni računalnik, osrednji instrument v digitalne produkcije glasbe. Elektronsko sintetizirana glasba iz prenosnika je ravno tako kakovostna, kot tista proizvedena z klasičnimi instrumenti; računalniško simuliranega zvoka po kakovosti skorajda ni mogoče ločiti od analogno proizvedenega. Še več, ustvarjalec lahko producira kakršenkoli nov zvok in ga vgradi v še kompleksnejše strukture. Sampler, sintetizator in sekvencer v sodelovanju s zmogljivimi računalniškimi progami, kot so Basics, Fruity Loops, Cubase ali na odprti kodi zasnovani Max/MPS nadgrajujejo produkcijo umetnih in naravnih zvokov in tako stopnjujejo in pospešujejo produkcijski proces. Nove digitalne tehnike produkcije nadomeščajo zamudno delo v dragih snemalnih studiih z ustvarjanjem v okoljih improviziranih domačih studiev.

Digitalne tehnologije močno spreminjajo načine proizvodnje in potrošnje glasbe pa tudi pojmovanje avtorstva. P2p tehnologije (so)uporabe vsebin omogočajo (so)oblikovanje glasbenih vsebin in njihovo preoblikovanje v povratni komunikacijski zanki avtorjev in ustvarjalcev. Posameznik lahko prevzema večjo in kreativnejšo vlogo v proizvodnji; namesto pasivnega nakupa množičnih izdelkov poblagovljene popularne glasbe, sodobne digitalne tehnologije omogočajo in spodbujajo aktivno sodelovanje, soudeležbo in interakcijo ustvarjalcev pri procesu nastajanja glasbe. Množični trg je izoliranemu posamezniku prepuščal le možnost nakupa ali obisk nastopa, danes lahko aktivno sodeluje in z avtonomno potrošnjo glasbenih vsebin vse bolj neposredno vpliva tudi na same vsebine, saj digitalne distribucijske tehnologije odlikuje interaktivnost. "Interaktivnost emancipira uporabnika, in prav to opolnomočenje (*empowerment*) je tisto, ki interaktivne nove medije razlikuje od tradicionalnih množičnih medijev" (Kenney et al. v Oblak in Petrič 1999:12).

Internetni komunikacijski sistem je fleksibilen in omogoča višjo stopnjo interakcije oz. neposrednejšo medsebojno povezanost producentov vsebin. Avtorstvo postaja v mrežnih delih fluidno, kolektivno in prehodno, saj je delo enega avtorja lahko oplemeniteno s prispevki drugih. "Kreativnost na spletu je heterogena in eklektična v artikulacijah in pluralna v perspektivah in pristopih" (Strehovec 1998: 147). Medij omogoča kar največjo participativnost potrošnikov kulturnih vsebin pa tudi njihovo in interaktivnost z ustvarjalci letih, kar njihovo razmerje dinamizira v recipročen odnos sodelovanja in soustvarjanja.

Z uporabo spletnih glasbenih virov ustvarjalci črpajo iz glasbe, jo nadgrajujejo tako, da njene dele vgrajujejo nove stvaritve. Pozabljena in zavržena glasba se reciklira skozi kolektivno črpanje iz glasbene kulturne dediščine. Priče smo najbolj razširjenim možnostim za kreacijo in inovacijo doslej, saj je kreativnost sintetizirana v dinamičnem skupinskem komunikacijskem procesu, kjer se prerojena glasba takorekoč množi.

Posameznik ima danes tehnološko dovršeno možnost kreativnega poseganja v kulturne proizvode. Zaradi dostopnosti digitalnih tehnologij produkcije in reprodukcije več ustvarjalcev prispeva večji pisanosti oz. pluralnosti glasbene pokrajine. Struktura novega glasbenega ustvarjanja je demokratična, saj nove zvočne podobe prihajajo iz nehierarhičnega, decentraliziranega, sistema, ki poraja nove glasbene zvrsti. Novi izraz sodelovanja pri nastajanju glasbe, ki se je uveljavil predvsem v popularni elektronski glasbi, je *remix* ali priredba. Gre za lep primer glasbene prakse, v kateri glasbeniki preurejajo osnovno izvorno različico, ji odvzemajo ali dodajajo zvoke in tako novi stvaritvi dodajajo osebni pečat. Tudi uporaba t. i. *samplov* ali vzorcev skladb iz preteklosti je še eno (že uveljavljeno) načelo sodobne glasbene produkcije. Sposojanje posnetkov pri predhodnikih in manipuliranje z njimi je še posebej priljubljeno pri hip-hopu, najkomercialnejšem oz. najbolj donosnem sodobnem glasbenem žanru. Najlepši primer za premike v pojmovanju avtorstva in produkciji zvokov je *didžej*, novodobni glasbenik, ki v svojem nastopu prevzema in povzema dela drugih, jih aranžira ter v svojem slogu sklada in kombinira elemente v *mix*, priljubljeno prakso (predvsem plesnega dela) elektronske glasbe.

Z razvojem in rastjo prostočasnih dejavnosti, povezanih s potrošnjo glasbe in ustvarjanjem glasbe z računalnikom, se ideja o neraznolikem, homogenem *mainstreamu* glasbene potrošnje umika razumevanju le-te kot raznorodnih praks izbire, ki niso več utemeljene v razrednem *habitusu*, temveč na njih vpliva širši sklop dejavnikov (Bulc 2004: 126). V medmrežju komunikacijskih/informacijskih tehnologij se pojavljajo novi individualizirani načini ustvarjanja in potrošnje glasbe; oblikujejo se nove družbene skupine, katerih identiteta ne temelji na kolektivnih družbenih determinizmih (kot je razredno poreklo, ekonomski status, spolna vloga ali prevladujoča ideologija), temveč na sorodnem kulturnem okusu, skupnem interesu in podobnem prepričanju. "Internet osvobaja posameznika od predpisanih in omejujočih meja, ki določajo njegovo mesto oz. njegovo identiteto v kulturi" (Oblak in Petrič 2005: 95).

Nov, globalni, kulturni prostor, destabilizira starejše oblike nacionalnih in regionalnih kultur ter identitet in jih na novo umešča v kompleksnejše odnose z drugimi kulturami, identitetami in z globalno kulturo samo (Bulc 2004: 54). Obstoječe družbene strukture in institucije (kot sta denimo cerkev ali nacionalna pripadnost), ki so doslej definirale in konstruirale identiteto, igrajo v modernih družbah vse manj odločilno vlogo, kar poudarjajo številne sociološke teorije postmoderne, kot je Beckova *družba tveganja*. Identiteta v današnji družbi lahko temelji na (samo)konstrukciji in (samo)kreiranju oz. aranžiranju identitetnega kolaža iz elementov različnih potrošniških praks in kombinacije življenjskih stilov. Posamezniki lahko sami izbirajo in ustvarjajo lastno individualno zgodbo, kar lahko privede do nastanka novih *družbeno kulturnih skupnosti* v obliki novih družbenih gibanj, civilnih pobud in subkulturnih gibanj, ki preizkušajo eksperimentalne načine ravnanja z družbenimi odnosi, z lastnim življenjem in telesom (Beck v Bulc 2004: 116).

Digitalne tehnologije v medmrežju omogočajo heterogenizacijo, diferenciacijo in diverzifikacijo glasbene potrošnje in proizvodnje. Zaradi mešanja in medsebojnega oplajanja zvokov iz vsega sveta se glasbi obeta preporod. Že Benjamin je gojil upanje v napredni potencial kolektivizirane politizirane umetnosti, ker je na množico gledal kot na matrico, iz katere izhaja spremenjeno razmerje med umetnostjo in posameznikom, ki je udeležen v umetniškem delu in vanj vnaša samega sebe (Benjamin v Bulc 2004: 42). Dostopnost glasbenih vsebin je ključna pri vzpostavljanju novih relacij med ustvarjalci, ki z uporabo pestrega nabora (re)produkcijских računalniških tehnologij prisvajajo in spreminjajo glasbo predhodnikov (ali sodobnikov) in tako dejansko spreminjajo zvok oz. heterogenizirajo samo glasbeno ponudbo. Tehnologija digitalnega "ohranjanja in menjave" obljublja svet izredno raznolike ustvarjalnosti, ki si jo lahko na široko menjujemo. In ko to ustvarjalnost prenesemo na demokracijo, bo mnogim državljanom omogočila uporabo tehnologije za izražanje in kritiziranje in soustvarjanje kulture, ki nas obdaja (Lessig 2003: 202).

15.3 Na glasbene založbe

Digitalna revolucija je spremenila razmerje moči in založbam odvzela status nepogrešljivega člana v komunikaciji med ustvarjalci in uporabniki. Distribucijska arhitektura je doživela korenito spremembo, ki jo obravnavam kot racionalizacijo oz. demokratizacijo. Zlata doba založniške moči diktiranja pogojev igre avtorjem in potrošnikom se s pojavom alternativnih distribucijskih kanalov počasi izteka.

V razmerah preproste in finančno dosegljivejše digitalne distribucije se ustanovljajo manjše in neodvisne spletne založbe, ki dopuščajo odmike od prevladujočih načinov produkcije zvokov. Zaradi drastično manjših transakcijskih stroškov se spletne založbe drzno eksperimentirajo in producirajo glasbo, brez strahu pred tržnim neuspehom. Glasbeniki in manjše založbe se vse bolj zavedajo, da je vsebino potrebno pre(d)staviti na splet(u). Mnogi glasbeniki celo zapuščajo založbe in avtonomno vzpostavljajo neposredno povezavo s kupci preko spletnega založništva.

Nove tehnologije prinašajo dramatične spremembe saj iz komunikacijskih kanalov izločajo preštevilske posrednike in tako reformirajo glasbeni svet. Vsak posamičen člen v predolgi distribucijski verigi terja plačilo; tudi serviserji strojev za izdelavo fonogramov, vozniki tovornjakov, ki prevažajo zgoščenke, in čistilke v glasbenih trgovinah. Poslušalci lahko za glasbo sedaj plačujejo neposredno avtorjem ali spletnim založbam in jih tako finančno podpirajo na bolj učinkovit način. Digitalna distribucija praktično izničuje transakcijske stroške in pravzaprav dela založbe odvečne. Obstoj založb, ki kupujejo in ščitijo avtorske pravice, ni naravni zakon niti pogoj za obstoj glasbe. Ustvarjalci in izvajalci so obstajali od kamene dobe naprej in bodo še naprej, z glasbeno industrijo ali brez nje!

V manj apokaliptični oz. bolj realni perspektivi je videti, da brezplačna izmenjava vseeno ne bo usmrtila glasbene industrije. Brezplačna digitalna distribucija glasbenih datotek ne bo pokončala glasbenih založb oz. izdelovalcev fonogramov ali izdelave fizičnih nosilcev. Bolj kot neizprosni in pogubni konkurent bo brezplačna izmenjava le dobrodošlo dopolnilo obstoječemu distribucijskemu sistemu. Brezplačna izmenjava se bo uveljavila predvsem kot pomemben del promocijskega spleta in marketinške mašinerije. Najpomembnejši emancipatorni učinek prostega pretoka za glasbo bo zmanjšanje monopola velikih igralcev glasbene industrije, vzpostavitev neodvisnih založb in uveljavitev novih kanalov distribucije, ki bodo odločilno zmanjšali (in celo popolnoma zaobšli) vlogo dosedanjih preštevilskih posrednikov glasbe. Vloga *kulturnih posrednikov* pa v obstoječem distribucijskem sistemu ni ne majhna ne zanemarljiva.

Bulc (2004) se je v poglavju *Kulturni posredniki v Proizvodnji kulture* spraševal, v kolikšni meri, poleg strukturnih značilnosti proizvodnje glasbe, na glasbo vplivajo tudi kulturni posredniki, zaposleni v glasbenih založbah in množičnih medijih, in ugotovil, da gre za pomemben dejavnik, ki vpliva na naravo proizvodnje in potrošnje. Pomeni potrošnih izdelkov se konstruirajo v vseh fazah, skozi katere gredo: od zasnove in proizvodnje do

končne potrošnje in uporabe (Bulc 2004: 14). Pomeni popularne glasbe se ne spreminjajo in prilagajajo in preoblikujejo zgolj v proizvodnih kulturah znotraj glasbenih industrije, temveč se zvokom in podobam pripisuje pomen tudi skozi raznolike komunikacijske kanale, institucije, medijske reprezentacije in družbene prakse, ki vključujejo aktivno delovanje kritikov, organizatorjev koncertov, prodajalcev plošč in tudi občinstev.

Problematičen je torej način, na katerega glasbene založbe v sodelovanju z mediji usmerjajo ljubitelje glasbe z dajanjem prednosti določenem žanru glasbe/izvajalcu ali definiranjem preferenčnega pomena določene glasbe. Interesi avtorjev in založb so načeloma sicer enaki; v praksi se kljub temu izkaže, da ni vedno tako. Cilj založb je (predvsem) večji zaslužek, cilj avtorjev je (ponavadi) čim večja razširjenost in prepoznavnost glasbe. Interesa si včasih nasprotujeta, glasbeniki imajo pogosto samosvoje ideje o tem, kako naj bi glasba zvenela. (Tudi glasbeno občinstvo pogosto ne zadovoljuje vseh kriterijev vzornih potrošnikov.) Predvsem zaradi predvidene glasbene usmeritve, višine in izplačevanja honorarjev in komercializacije glasbe avtorji velikokrat pridejo v nesoglasje z založbo, a kot bistveno šibkejša stranka v pogajanjih o končnem zvočni podobi ne morejo uresničiti vseh svojih vizij. Založniki in A&R (artist&repertoire) menedžerji imajo veliko moč pri podpisu pogodbe, ki glasbenikom zagotavlja ustrezne razmere za ustvarjanje, hkrati jih pa obvezuje in omejuje. Večino ponujene in predstavljene glasbe založbe že na začetku zavrnejo; glasbeniki običijo pri prvi vstopni pregradi in nikoli ne dobijo pogodbe. Naslednje pregrade postavljajo mediji, radio-televizija in glasbene tiskovine; medijski odbiratelji (ang. *gate-keeperji*) izbirajo in vrednotijo glasbo, veliko glasbe sploh ne vzbudi pozornosti ali pa se ne prebije mimo neusmiljene kritike, še posebej če ji v preboju ne pomagajo založniški denarci. Končni člani v dolgi verigi glasbenega preboja skozi trg do poslušalcev so organizatorji koncertov ali promotorji živih nastopov, radijski in televizijski uredniki, ne nazadnje tudi poslovodje in prodajalci v glasbenih trgovinah.

Kulturni posredniki niso zgolj udeleženi v procesih filtriranja ali vzpostavljanja prepoznavne podobe končnega izdelka oz. glasbe na njeni poti do potrošnikov. Vplivajo tudi na okoliščine proizvodnje kulturnih dobrin. "Osebje, zaposleno v glasbenih založbah, ne opravlja le vloge vratarjev, ki bodisi sprejmejo ali zavrnejo določeno skladbo/izvajalca, temveč se aktivno vključuje v proces spreminjanja zvokov in podob popularne glasbe, na katere prenašajo svoje kulturne preference, vrednote in verovanja, s čimer poskušajo pomene glasbenih izdelkov povezati z določenim segmentom potrošnikov" (Bulc 2004: 12).

Učinek digitalnih tehnologij distribucije je za proces posredovanja kulture odločilen saj tehnika redefinira status ter preseže nujnost in močno razvrednoti nekatere izmed (sicer heterogenih) kulturno-posredniških poklicev. Potencialni kulturni posredniki so v razmerah digitalne distribucije lahko vsi z dostopom do interneta. Posredovanje kulturnih vsebin je zatorej dobilo nove razsežnosti. Tehnološke inovacije so pripomogle k vse večjem sodelovanju vse večjega segmenta družbe v potrošnji, proizvodnji in razširjanju glasbenih vsebin in kreiranju številnih simbolnih pomenov, ki spremljajo glasbo.

15.4 *Na tržno ceno glasbe*

Novo digitalne distribucijske tehnologije so močno znižale ceno glasbe za končnega potrošnika. Digitalna produkcija in distribucija sta eliminirala večino stroškov fizične produkcije in distribucije. V dosedanjih zastarelih sistemih poslovanja je bila cena določena v verigi avtor, založba, posrednik, trgovec, potrošnik. Danes distributerji vsebin izgubljajo monopol nad distribucijo, saj se avtorji lahko izognejo ustaljenim načinom produkcije in distribucije z novimi načini, pri katerih ne potrebujejo založniške pomoči.

Dobremu delu cene prispevajo stroški same izdelave zvoka oz. snemanja glasbe: najema studia, producenta, tonskega tehnika, aranžerja, remikserja, izvajalcev in glasbenikov. Z razvojem ustvarjanja glasbe z računalnikom se tudi ti stroški za glasbenike znižujejo. Zaradi računalniških tehnologij produkcije so danes avtorji lahko lastniki produkcijskih sredstev. Glasbeniki sami obvladujejo celoten proizvodni postopek od ideje do izvedbe in so zato za končni izdelek odvisni od sebe, zato se emancipirajo in postajajo samozadostni. Zaradi digitalni tehnologij produkcije in distribucije so danes avtorji lahko tudi lastniki svojih stvaritev oz. avtorskih pravic.

Produkcijski, distribucijski in transakcijski stroški so močno znižani: ni več stroškov izdelave zgoščenk v dragih studiih, niti stroškov, povezanih z oblikovanjem, tiskanjem in embalažo fizičnega nosilca. Ni stroškov transporta, skladiščenja ali zavarovanja zgoščenk na poti od založnikov do trgovin. Izločeni so vsi prodajni stroški povezani s trgovino na drobno (kot sta najem prodajnega prostora ali plačila prodajalcem). Digitalna distribucija je izločila stroške prekomerne produkcije (stroški izdelanih, a neprodanih zgoščenk) in se izognila izgubljenim prodajnim priložnostim zaradi premajhne količine izdelanih zgoščenk.

Novi stroški, povezani z digitalno posredovano glasbo, so v primerjavi s tradicionalnimi zanemarljivi. Gre za plačila provizije kreditnim podjetjem, ki se ukvarjajo z internetnim poslovanjem, stroške vzdrževanja spletnih strani in računalniške programske opreme oz. plačilo honorarjev programerjem, ki ustvarjajo, kodirajo, hranijo in posredujejo glasbene datoteke. Število ljudi v verigi od avtorja do uživalca je tako močno reducirano.

V obstoječem modelu distribucije levji delež, ki prispeva h končni ceni glasbe, predstavljajo stroški promoviranja glasbe iz naslova spleta trženjskih prijemov. Sem sodijo marketinški stroški, kot so oglaševanje, promocija, publiciteta, odnosi z javnostmi ali stroški pogodb z radijskimi in televizijskimi uredniki. Pri digitalni distribuciji glasbe se trženjski prijemi uporabljajo v drastično manjšem obsegu in na precej drugačen način kot v dosedanem sistemu. Marketing je dejansko prevzel vlogo pomoči uporabnikom in zadovoljevanja njihovih želja.

Glasbeni posel doživlja korenito reorganizacijo. Zaradi padca naklade so na izgubi predvsem diskografi in proizvajalci fonogramov, a glasbenega denarja v obtoku ni zato prav nič manj. Spletna izmenjava glasbenikom omogoča neprimerljivo večji globalni avditorij, zato glasbeno občinstvo ni bilo nikoli večje kot danes. Zaradi izpada prodaje materialnih nosilcev se številni glasbeniki osredotočajo na koncertne izvedbe in ekonomski uspeh temeljijo na (neposredovanem) priobčanju svoje stvaritve javnosti oz. živih nastopih, ki postajajo pglavitni vir zaslužka. Zaradi večje prepoznavnosti na večjem trgu so se povečala koncertna gostovanja, posledično pa tudi prihodki mnogih artistov. Prihodki upravljavcev avtorskih pravic (in posledično tudi glasbenikov) so se povečali tudi zaradi novi distribucijskih kanalov, kot je prodaja melodij ali glasbe preko mobilnih telefonov.

Bulc (2004) se sprašuje, v kolikšni meri brezplačna izmenjava datotek na internetu spreminja značaj oz. samo naravo kulturnih dobrin, glasbe in filmov? "Ali je mogoče iti tako daleč, da v tem sicer geografsko in socialno omejenem prostoru, ki ne vključuje več kulturnih posrednikov in s kapitalistično logiko zaznamovane želje po dobičku, uzremo prevlado uporabne vrednosti kulturnih izdelkov nad njihovo menjalno vrednostjo?" (Bulc 2004: 124) Popularna glasba se danes namreč ustvarja v obrtniških praksah, kjer je v industrializiranem produkcijskem in razdeljevalnem aparatu le blago, ki je naprodaj. Glasba realizira predvsem menjalno vrednost. Poblagovljenje glasbe je izrazito v izdelkih množične popularne glasbe, kjer so produkcija, distribucija in poraba glasbe organizirani prvenstveno z namenom uresničiti in realizirati menjalno vrednost, da prinesejo dobiček.

Glasba je danes blago, ki lastniku prinaša ekonomsko dodano vrednost. Ekonomska vrednost pa je že po značaju abstraktna, saj glasbi lahko določimo vrednost in jo izračunamo (kot ceno) le na osnovi arbitrarnih in subjektivnih odločitev. Sploh umetnost pa naj bi bila po Adornu vendarle nezvedljiva na menjavo, saj gre za nekaj enkratno abstraktnega; nekaj, kar je izven univerzalne menjalne in obče funkcionalnosti; nekaj, kar ima vrednost, ki se ne da izraziti v občem ekvivalentu. Glasba je neprimerljiva s predmetnim svetom; v simbolnem svetu pa ima nešteto subjektivno konstruiranih pomenov in vrednosti. Glasbena industrija vseeno to "*umetnost*" postavi v položaj, ki ugovarja njenemu značaju tako, da glasbi v službi kapitala določi poenoteno menjalno vrednost izraženo skozi obči ekvivalent oz. ceno izraženo v denarju.

Brezplačna izmenjava glasbe je, po mojem mnenju, redefinirala in revolucionalizirala status glasbe v poblagovljenem potrošniškem svetu. Sam koncept in proces vrednotenja glasbe je v digitalni distribuciji dobil nove dimenzije (kot sta možnost prostega in takojšnjega dostopa ali sistem preferenčnih priporočil). Parametri tradicionalne menjalne vrednosti oz. tržne cene glasbe so se spremenili. Brezplačna menjava glasbe je povzročila nove oblike in načine neekonomskega vrednotenja glasbe. Skozi dinamičen komunikacijski proces se glasbeniki in njihova glasba vrednotijo po drugačnih kriterijih kot doslej. Ekonomika menjavanja digitalizirane glasbe ne temelji na tržni ekonomiki denarnih nadomestil, ampak na sistemu zaupanja in medsebojnega vrednotenja. Vrednost glasbe ni izražena kvečjemu denarno, z univerzalno ceno zgoščenke, ampak je opredeljena v avtonomnem medmrežnem procesu, kjer prevladujejo načela medsebojnega sodelovanja, skupinskega ocenjevanja in obdarovanja. V proces medmrežne izmenjave in souporabe so vtakane ocene, primerjave, komentarji, kritike in pohvale, kratka prispevki, ki kolektivizirajo in demokratizirajo način ovrednotenja vsebin. Menjalna vrednost se oblikuje v procesu uporabe oz. potrošnje vsebin. Kot je že leta 1998 pravilno napovedoval Barlow (1998), bo ekonomija prihodnosti v odsotnosti objektov temeljila bolj na odnosih kot na posesti, ekonomija bo bolj nepretrgan proces oz. trajanje kot pa stanje.¹⁵

¹⁵ Barlow je eden od ustanoviteljev Electronic Frontier Foundation (EFF) neprofitne organizacije, ki zagovarja načela svobode v digitalnem okolju, in tekstopisec kultne skupine Graeteful Dead, ki spodbuja poslušalce k brezplačni izmenjavi glasbe.

"Stvari imajo poleg prodajne vrednosti še zmerom tudi čustveno vrednost, če sploh obstajajo vrednosti, ki so samo prodajne" (Mauss 1996: 135). Vrednotenje skozi priznanje in potrditev pa tudi poplačilo se lahko izrazi tudi v drugačnih merskih enotah od denarnih. Vzemimo primer znanstvenikov, ki dosegajo potrditev, ko prostovoljno (in brezplačno!) prispevajo znanstvenim časopisom, konferencam in kolegom, ki jim dajejo potrditev in spoštovanje, ki se ne izraža v denarju. Vzvode, ki stojijo za svobodno izmenjavo *kulturnih daril*, je Barbrook (2003) poimenoval *sebični altruizem*. Poleg altruističnih vzgibov je gibalo spletnega sodelovanja egoizem oz. sebičnost udeležencev, ki v brezplačni menjavi sodelujejo iz pragmatičnih razlogov; v menjavo vložijo nekaj tistega, kar vedo in čutijo, iz nje pa lahko vedno potegnejo neprimerljivo večje količine informacij, znanja ali vsebin, kot so jih sami vložili. Ne glede na to koliko dela vložimo in oddamo, nam mreža vedno ponuja v zameno več! Posamezniki, ki si v virtualnih skupnostih na medmrežju brezplačno izmenjujejo glasbo, poleg same glasbe pridobijo tudi kapital družbenih mrež, druženje in novo znanje. Zato izmenjujejo glasbo in informacije o njej z ljudmi, ki jih mogoče nikoli ne bodo srečali v živo.

Medmrežna struktura sodelovanja, svetovanja, vrednotenja in filtriranja vsebin pomeni nastanek novega javnega prostora, nekakšnega mnenjskega trga v samoorganiziranih skupnostih, ki se povezujejo zaradi podobnih okusov ali interesov in ne samo zaradi zaslužka. Samoorganizirana družbena omrežja na internetu sploh ne delujejo izključno po ekonomskih načelih. "Uporaba p2p omrežij pomeni premik v smer, v kateri glasba, iščoča svojo vrednost v svetu simbolnega, uhaja zakonitostim ekonomskega kapitala. Za glasbo še vedno velja, da več kot jo posameznik ima in bolj kot jo pozna, višji je hkrati tudi njegov ugled, njegov položaj znotraj (mrežne) skupnosti posameznikov s podobnimi interesi. A ker izven omejenega prostora veljavnosti tega simbolnega kapitala ne more pretopiti v praktične koristi tako neposredno kot na ekonomskem trgu, pomeni vzpon teh mrež tudi odmik od njihove ujetosti v zakonitosti trga" (Veber 2006: 56).

Koncept glasbe kot kulturne dobrine tudi zato zopet vse bolj prevladuje nad pojmovanjem glasbe kot tržnega blaga. Prihaja do *razblagovljenja*. Na primeru brezplačne izmenjave glasbe je viden zlom neoliberalne ideje vsemogočnega trga. Vzpostavlja se prerojeni kapitalizem, saj zaradi tehnoloških inovacij prihaja do spremembe potrošniške logike. Neštetokrat ponovljena mantra: informacija je proces in hoče biti svobodna, je v digitalnem okolju končno uresničena! A visokotehnološka ekonomija darov je še vedno v izdelavi. Brezplačna izmenjava glasbe je samo degustacija za tisto, kar prihaja (Barbrook 2003).

16. NOVA REGULACIJA USTVARJALNE LASTNINE V DIGITALNI DOBI

Digitalna revolucija, razen kulturnih in gospodarskih implicira tudi pravne premike. Tehnologije vezane na internet vsem (z računalnikom in povezavo do omrežja) omogočajo hitro, popolno in brezplačno produkcijo, reprodukcijo in distribucijo avtorsko varovanih vsebin. Gre za tehnološko inovacijo, ki predstavlja največji izziv avtorski pravici doslej. V digitalni dobi ima posameznik tehnološko dovršeno sredstvo, ki poenostavi poseg v obstoječi sistem avtorske pravice. Milijone uporabnikov tehnologije za souporabo datotek je obstoječi zakon spremenil v kriminalce: študentje sedijo na zatožni klopi, internetni ponudniki postajajo ovaduhi svojih strank, politiki zahtevajo celo zaporne kazni za ljudi, ki si izmenjujejo glasbo. "Ali je mogoče, da se nihče ne zaveda, da se ne da spraviti v zapor 60 milijonov Američanov (torej več, kot jih je volilo sedanjega predsednika!), ki uporabljajo tehnologije za souporabo datotek?" (Formenti 2005: 60) V študiji družbe Ipsos-Insight so namreč leta 2002 ocenili, da glasbo nalaga 60 milijonov – 28 odstotkov Američanov mlajših od 12 let (Lessig 2003: 84).

Zakoni o avtorski pravici so v obstoječi obliki nepravilni, ker dejansko producirajo kriminalce. Skupek obstoječih pravil je naperjen proti posameznim uporabnikom tehnologij izmenjave, proti razvijalcem teh tehnologij in celo proti tehnologiji sami. Sedanji mehanizmi varovanja intelektualne lastnine so zastareli in neprimerni za digitalne resurse v informacijski dobi in so zato potrebni revizije. Tehnološka transformacija terja reformo zakonodaje, katere ključno vprašanje je, kako ohraniti prednosti in obenem zmanjšati škodo, ki jo prinaša prehod na digitalno? Odgovor je odvisen od nove regulacije, ki mora ustvariti ugodne razmere za čim večjo ustvarjalnost in čim bolj pošteno zaščito njenih sadov. Vprašanje pa je, ali bo pravna rešitev dosegla konsenz, ki bo rezultat dialoga? Ali bo zakon enakomerno zadovoljil interese vseh vpletenih akterjev?

Temeljna pomanjkljivost obstoječe zakonodaje je neuravnoteženost med različnimi potrebami in interesi. Obstoječi sistem avtorskih pravic, ki naj bi imel za cilj loviti ravnotežje med interesi avtorjev, potrošnikov, lastnikov in distributerjev vsebin pretehta v korist zadnjih dveh spremenljivk v enačbi. Obstoječa regulacija dejansko primarno varuje pravice posrednikov v okolju, kjer so posredniki nepotrebni. Absolutna in izključna pravica določanja pogojev rabe privilegira distributerje kulturnih vsebin na škodo potrošnikov in ustvarjalcev. Zakon neenakomerno zavaruje javne in zasebne interese v prid slednjih.

Obstoječa regulacija digitalizirane glasbe je skrajnostna, saj možnost pridržanja vseh pravic preprečuje dostop do avtorsko zaščitenih del in njihovo ustvarjalno rabo. Črpanje iz ustvarjalnega dela, njegovo preoblikovanje, prikrajanje, parodiranje in predelovanje v novo delo obstoječi sistem varovanja otežuje oz. preprečuje, kar v nasprotju s prvotnim namenom zavira ustvarjalnost. Zakon z onemogočanjem konstruktivne kritike omejuje tudi svobodo govora. Avtorska pravica paradoksalno prvenstveno ščiti ekonomski interes, kot pa spodbuja ustvarjalnost.

Zakonodaja je nepopolna, saj ni uglasena niti z interesi ustvarjalcev tehnologij oz. znanstvenikov, ki potrebujejo necenzuriran razvoj in svobodne inovacije. Popolni nadzor nad načini rabe omejuje inovativne posege ter raziskovanje starih in ustvarjanje novih tehnologij. Zakon ni uravnotežen s pravico do *poštene rabe* vsebin, ki je žrtev tehnologij nadzora in zakonov o kaznovanju izdelovanja tehnologij za izogib tem tehnologijam. Ekskluzivnost lastninske pravice onemogoča arhiviranje in ohranjanje pozabljene glasbe v digitalnih knjižnicah. "Pretiran nadzor duši ustvarjalnost. Zatira inovacije. Dinozavrom daje veto na prihodnost. Zaradi nadzora zamujamo izredno priložnost demokratične ustvarjalnosti, ki jo omogoča digitalna tehnologija" (Lessig 2003:216). Tudi Hardt in Negri (2005: 182) menita, da je privatizacija elektronskega "skupnega" postala ovira za nadaljnje inovacije. Posledice obstoječe pravne regulacije so tudi po mojem mnenju nepravilne! Dosedanje spremembe sistema avtorskih pravic so bile posledica intenzivnega lobiranja glasbene industrije in so še dodatno omejile (tudi nekomercialno!) rabo. Omejitve obsega avtorske se krčijo, podaljšuje se trajanje in obseg avtorske zaščite, dviguje se cena za *pošteno rabo* avtorsko zaščitenih del; zakoni celo preprečujejo nekatere načine rabe, ki so bili prej samoumevni in zagotovljeni. Širjenje avtorskega prava v digitalnem okolju ogroža temeljne državljanske svoboščine umetnikov, ustvarjalcev, programerjev, potrošnikov in civilnih združenj. Tudi v 27. členu Splošne deklaracije o človekovih pravicah je zapisano: "Vsakdo ima pravico prosto se udeleževati kulturnega življenja svoje skupnosti, uživati umetnost in sodelovati pri napredku znanosti in biti deležen koristi, ki iz nje izhajajo."

Pozicija imetnikov avtorske pravice se ob poostreni pravni regulaciji lahko dodatno krepi s restriktivnimi tehnološkimi sredstvi zaščite. Toda zanašanje na tehnološko nadzorno infrastrukturo je za današnje potrebe prešibko za spremljanje in nadzor pretoka avtorskih del, saj se ji bodo domiselni posamezniki vedno izognili. Tudi v perspektivi popolnega nadzora, v kateri bi kolektivne organizacije, inšpekcijske službe, policija in drugi nadzorni organi dobili pooblastila za vdiranje v zasebnost individualnih uporabnikov, popisovanje vseh nezakonitih

kopij in izvajanje denarnih in zapornih kazni, obstajajo velike črne luknje. Zaježitev prostega pretoka skozi medmrežje je napačna in zgrešena strategija lastnikov vsebin in industrije, ki digitalno distribucijo preslabo izrablja za oblikovanje novih poslovnih modelov. Tudi tisti, tehnološko najbolj nepismeni politiki bodo kmalu ugotovili, da je nemogoče vsiliti informacijsko pomanjkanje v okolju informacijskega izobilja (Barbrook 2003).

Kako torej zagotoviti pošteno plačilo umetnikom v tranziciji med poslovnimi modeli dvajsetega stoletja in tehnologijami enaindvajsetega stoletja? Odgovor na to vprašanje leži v ravnotežju med interesi avtorjev, imetnikov avtorske pravice, posrednikov vsebin na eni strani in interesi potrošnikov oz. javnosti na drugi. Ravnotežje mora najti novi sistem, odgovor mora ponuditi novi zakon, ki bo zagotovil tako večjo rabo in dostop do ustvarjalnosti kot tudi finančna in tehnološka sredstva, ki to ustvarjalnost omogočajo. Ustvarjalcem je potrebno plačati (o tem ni dvoma), toda potrebno jim je plačevati v učinkovitejših sistemih, kjer industrija, ki temelji na delu avtorjev, ne bi terjala večjih plačil kot avtorji sami. Potreben je pravičnejši sistem, ki ne bo favoriziral posrednikov in kjer se bodo vsebine prosto pretakale. Brezplačna izmenjava je lahko sredstvo popularizacije ustvarjalcev, pa tudi sredstvo njihovega nagrajevanja in plačevanja. Avtorji lahko tudi komercialno izkoristijo digitalno distribucijo in se prav zaradi prostega pretoka vsebin v računalniških omrežjih interneta lahko preživljajo.

16.1. Creative Commons

Na srečo že poznamo razumnejše sisteme varovanja intelektualne lastnine. Gibanje *Creative Commons* (CC) je lep primer prizadevanj za spremembo kombinacije pravic, ki ureja ustvarjalnost. Projekt ne konkurira avtorski pravici, ampak jo reformira in dopolnjuje. Cilj gibanja je omogočanje lažjega širjenja ustvarjalnosti skozi prožnejše, preprostejše in cenejše uveljavljanje pravic ustvarjalcev ter lažji dostop in rabo prosto dostopnih virov na spletu.

Nov sistem licenciranja z geslom "*nekatero pravice pridržane*" omogočajo svobodnejši pretok avtorskih del, ki ga v razmerah digitalne reprodukcije in novih medijev omejuje tradicionalna zakonodaja. Do pojava CC licenc avtor ni imel možnosti priobčiti svojih del na alternativni način; v dotedanjih sistemih varovanja avtorskih pravic je stvaritev (hotel to avtor ali ne) avtomatično in samodejno zapadla pod predpis *vse pravice pridržane*.

"Licenca Creative Commons pomeni zagotovljeno svobodo tistemu, ki pride do licence, in kar je še pomembneje, izraz ideala, da oseba povezana z licenco verjame v nekaj drugega poleg skrajnosti *vse* ali *nič*" (Lessig 2003: 299). *Copyleft* sistem je relevantna kritika in alternativa *copyright* sistemu. Širok nabor licenc CC ustvarjalcem ponuja preprosta in prosto dostopna orodja, s katerimi lahko svoja dela ponudijo javnosti tako, da jih zaznamujejo s svoboščinami, v skladu s katerimi želijo, da dela krožijo med uporabniki. Ustvarjalci na svojih stvaritvah obdržijo tiste pravice, za katere menijo, da jih morajo obdržati. Vse licence predvidevajo, da morajo uporabniki priznati avtorstvo prvotnemu ustvarjalcu, obenem pa z njimi avtor dovoljuje uporabnikom, da prosto reproducirajo, distribuirajo, predvajajo in izvajajo njegova dela v skladu z željami, ki jih avtor izbere med možnostmi, ki so zanj že vnaprej pripravljene: da dovoljuje ali ne dovoljuje uporabo za komercialne namene, da dovoljuje ali ne dovoljuje proste predelave, in če dovoli takšno predelavo, ali želi, da je tudi takšno derivatno delo licencirano z istimi pogoji kot izvirnik. Ustvarjalec lahko torej izbere licenco, ki dovoljuje nekomercialno rabo; lahko denimo izbere licenco, ki dovoljuje vse načine rabe za države v razvoju, ali pa dovoli vse načine rabe v izobraževalne namene.

Sistem omogoča pregledno poizvedovanje po delih, ki so v prosti uporabi in pogojih nadaljnjega ustvarjanja s tistimi, ki to niso. Cilj gibanja ni izogibanje avtorski pravici, temveč povečevanje svoboščin povezanih s prosto oz. pošteno rabo. Licence CC olajšajo ustvarjalno in inovativno svobodo, obenem pa avtorjem zagotavljajo plačilo za ustvarjeno delo. Gibanje *prostih vsebin* združuje vse več avtorjev, ki izdajajo svoje stvaritve pod eno številnih licenc, ki so jim na voljo.¹⁶

Novo tehnologije zgodovinsko gledano vedno ogrožajo stare, primerov za to je nešteto. Poostrena pravna in tehnološka regulacija ter prepoved uporabe novih omrežji glasbeni industriji omogoča zavarovanje naložb in vzdrževanje starih modelov poslovanja. Toda izključno upoštevanje interesa multinacionalnih industrij bi bilo podobno izključnem upoštevanju interesa izdelovalcev parnih lokomotiv pri razvoju letalskega prometa.

¹⁶ Dober primer je nova ustvarjalna pobuda, ki sta jo zagnala Brian Eno in David Byrne, ki po eni izmed CC licenc ponujata svoje skladbe z albuma *My Life in a Bush of Ghosts* v nadaljnjo predelavo. Lep primer za spodbujanje javne domene in poživljanje sooblikovanja glasbe je tudi hrvaška založba Egoboobeats, ki izdelke avtorjev, izdane pod licenco CC, ponuja na voljo celo brezplačno.

Za prizadete lastnike vsebin je logična zahteva po pravni zaščiti, a zakonska naloga je zagotoviti, da ta zaščita ne ovira razvoja in prostega pretoka idej, informacij in glasbe na medmrežju. Spremembe morajo ohranjati možnosti za spremembe. Popoln nadzor nad vsebinami in prepoved uporabe svobodnega digitalnega komuniciranja oz. brezplačne distribucije in souporabe vsebin ovira in ogroža proces ustvarjanja, izražanja in širjenja kulture, izobraževanja in svobodo govora. Možnost ustvarjanja in preoblikovanja postaja vse šibkejša v svetu, v katerem je za ustvarjanje potrebno dovoljenje, ustvarjalci pa se morajo posvetovati z odvetnikom (Lessig 2003: 192). Prosto izmenjevanje informacij in idej je bilo temeljno za razvoj internetne informacijske tehnologije, ki je katalizirala proces kulturne in ekonomske transformacije. Nesmiselna posledica obstoječega pravnega instituta avtorske pravice, ki je nastal prav zaradi varstva in spodbujanja ustvarjanja, je njegovo blokiranje in oviranje.

Pravni sistem ima v rokah škarje in platno, čeprav razvoju tehnologij sledi s precejšnjim zamikom. Sisteme varstva avtorske pravice je zato potrebno vedno znova opredeljevati in prilagajati razmeram digitalne revolucije. V procesu tranzicije k digitalnim vsebinam in storitvam je preoblikovanje zakona o avtorski pravici nuja! Reforma zakona, ki bo na ustrezen način urejal načine oblikovanja in uporabe tehnologij, mora temeljiti na uravnoteženosti koristi in obremenitev, ki jo prinaša podelitev pravic.

Vprašanje varstva pravic avtorske lastnine ni zgolj pravno, temveč je tudi vprašanje vrednostnega sistema. Odločitve o smernicah razvoja in izbire medmrežnih digitalnih tehnologij močno vplivajo na distribucijo moči in bogastva v družbi in ne morejo biti prepuščene le nevtralnemu tehničnemu kriterijem ali le komercialnim zakonitostim trga. Kapital ne sme sam odločati o prihodnosti interneta, o smernicah razvoja morajo odločati vsi njegovi uporabniki. Potrebna je odprta debata vseh zainteresiranih deležnikov, ki želijo razvoj, a se hkrati zavedajo, da ta poteka v družbi. Danes se pišejo zakoni in pravila za prihodnost. Intelektualno lastnino je potrebno zaščititi na način, ki ne omejuje ustvarjanja, inovacij, napredka in prostega pretoka informacij in znanja.

Menim, da je svobodna souporaba informacij in vsebin pomembnejša od višanja dobičkov in, da so pravice avtorjev pomembnejše od pravic industrij, ki na njih temeljijo. Trdno sem prepričan, da je od želje za povišanjem dobička bolj pomembna želja za povišanjem števila in kakovosti komunikacijskih povezav med ljudmi.

"Kako lahko etično upravičimo izključenost, za katero danes ni nobene potrebe več? S čim upravičujemo prepoved tega, da lahko z enim klikom spremenimo kos kruha (znanja) v tisoče kosov kruha (znanja) in jih razdelimo lačnim (znanja) praktično brez kakršnegakoli dodatnega stroška?", je zbrane na predavanju na pravni fakulteti v Ljubljani vprašal Eben Moglen, profesor na Columbia Law School in sodelavec združenja Free Software Foundation? (Kučič v Formenti 2005 197) Ali res smemo odrekati kulturne dobrine tistim, ki jih ne morejo plačati? "Pomisli: če je naša ustvarjalna lastnina lahko reproducirana v neskončnost in distribuirana okoli planeta brez opaznih stroškov, brez našega vedenja, ne da bi zapustila naše lastništvo (še vedno je na javno dostopnem strežniku, kajne?) zakaj bi potem sploh hoteli postavljati obrambne zidove, da jo varujemo?" (Amerika 2003) Odgovor na to vprašanje (ki je očiten in v nebo kričeč) bom predstavil v nadaljevanju.

17. OVIRE SVOBODNI IZMENJAVI

Digitalne računalniške tehnologije, vezane na internet, sprožajo kulturno revolucijo. Medij, ki omogoča množično komuniciranje vsakega z vsakim po odprtih kanalih, je posameznikom daroval moč, ki jim dosednji množični mediji niso ponujali. Možnost ustvarjanja, objavljanja in razpravljanja je v medmrežju neprimerljivo večja kot kjerkoli drugje. Vsakdo je lahko hkrati avtor, založnik in distributer, saj je medij odprt in enostaven za uporabo, dostopen takorekoč vsakomur in obenem neobvezujoč, zato ima dejansko večji (hipotetični) demokratični potencial in večjo avtonomijo pred družbenimi oz. strukturnimi dejavniki od vseh dosedanjih medijev.

Načela visoko tehnološke *ekonomije obdarovanja* lahko oblikujejo skupnost, v kateri se svobodne ideje množijo s kolektivnim znanjem. Trditev, da znanje ni dobrina temveč darilo, ki ga je potrebno medsebojno deliti, je v odmevnem eseju *Gift Economy* lepo utemeljil Richard Barbrook (1998). Komunikacija med strokovnjaki iz različnih disciplin po načelu "*več glav več ve*" lahko pelje do takšnega prenosa znanja in sinergije, do katere ne bi moglo priti v dosedanjih komunikacijskih sistemih. Moč svobodne informacije podira ovire prostora-časa in hitro najde svoje pravo mesto v mozaiku človekovega spoznanja. "Informacija je namenjena razdeljevanju in ne prodajanju; znanje je darilo, ne blago" (Barbrook 2003). V informacijski dobi je znanje najpomembnejši vir; po digitalni revoluciji je vir informacij neizčrpen (digitalne kopije so popolne in takorekoč brezplačne, njihova

produkcija in distribucija prav tako); na internetu je znanja na voljo več kot kadarkoli in kjerkoli prej. Ravno zato pomanjkanje informacij v okolju informacijskega preobilja ne bi smelo biti več vprašanje. Neomejen dostop do knjižnih, fotografskih, glasbenih ali likovnih zbirk in raznovrstnih informacijskih katalogov je potencialno netilo izobraževalnega požara, ki lahko zajame ves planet.

Nov komunikacijski sistem prinaša temeljite kulturne spremembe. Kulture se soočajo z velikanskimi premiki v normah in odnosih. Posamezniki z različnih koncev planeta preko interaktivnih komunikacijskih mrež oblikujejo skupnosti, povezane na osnovi skupnih interesov in podobnih prepričanj, ki so lahko kar se da alternativne običajnim in prevladujočim. Virtualne družbe lahko ignorirajo nacionalne politike in so osvobodjene komercialnih pritiskov. Svobodna komunikacija, v katero se lahko vključi vsakdo, omogoča ustvarjanje tako zasebnega prostora kot oblikovanje novih javnih skupnosti, subkulturnih plemen in družbenih gibanj. Odpirajo se možnosti neposrednega in takojšnjega komuniciranja med posamezniki brez posredovanja trgov ali birokracij. Potrošniki tradicionalnih kulturnih vsebin so navsezadnje samo potrošniki v veliko bolj pasivnem položaju, interaktivna internetna občinstva pa so posamezniki z (zelo pomembno!) bolj avtonomno in bistveno večjo možnostjo izbire in obenem emancipirani proizvajalci vsebin z možnostjo neposredovanega komuniciranja in močjo kolektivnega znanja. Ali bo ta moč komuniciranja spremenila tudi razmerja moči v družbi?

Razvoj znanosti in preoblikovanje družbenih razmerij, ki ga zajemata izraza postmodernizem in globalizacija, sta vednost postavila v nov položaj. Temeljne postavke razvojnega procesa so omajane. Omrežje je sprva fasciniralo mnoge, ki so v njem videli rešitev vseh problemov in odgovor na odprta vprašanja demokracije. Tehnološki razvoj naj bi nujno peljal v družbeni razvoj, tehnološke inovacije naj bi demokratizirale odnose med ljudmi in dvigovale človekovo zavest na novo raven. Utopistična vizija globalne vasi, v kateri bo optično omrežje povezovalo svobodne posameznike, ki jih ne bo ločevala geografska razdalja ali intelektualna lastnina, kjer bo odprta komunikacija, svobodna izmenjava informacij in svoboden dostop do znanja človeštvo peljala v krasni novi svet, se žal vse bolj megli. "Če sta v začetku razvoja svetovnega spleta prevladovala demokratični interes in svobodomiselno vzdušje, ki se je naslanjalo na stanje duha akademskih in raziskovalnih institucij, pa so kasneje, predvsem z vstopom komercialnih akterjev na splet, apetiti številnih ekonomskih, družbenih in političnih organizacij začeli pomembno vplivati na značaj svetovnega spleta" (Oblak in Petrič 2005: 39).

Naivno je bilo pričakovati, da lahko vse družbene probleme računalniško obdelamo in tehnično razrešimo s pomočjo interneta. Spremembe vznesenih napovedi oz. dvomi v zanašanje na tehnologijo nas opozarjajo, da smo sodobniki sveta, v katerem prihaja do relativizacije družbenih procesov in destabilizacije zakonitosti, majanja ustanov in negotovosti konceptov. Čutiti je kritično razmišljanje o izključno tržnem pogojevanju napredka novih tehnologij. Optimistični diskurz iz zgodnjih let je danes zamenjal mnogo bolj realistični pogled. "Splet ni le ogromno skladišče informacij, temveč tudi prostor družbenega delovanja, interakcij, druženja, koordiniranja, spoznavanja, tekmovanja in reševanja konfliktov" (Oblak in Petrič 2006: 24).

17.1 *Ekonomija in politika*

Sile, ki zavirajo razvoj, omejujejo svobodo in odvrtačajo pozornost posameznikov so močne in zelo dejavne. Digitalno omrežje ni le sredstvo prenosa idej, informacij ali glasbe, ampak tudi sredstvo globalne akumulacije kapitala in operacij s tem kapitalom. Digitalni prostor ni le trg mnenj, informacij in znanja temveč tudi trg potrošnje strojne in programske opreme, trg kulturnih vsebin in trg storitev. Ekonomski akterji vstopajo v virtualni prostor, da bi ga oblikovali v sozvočju s svojimi interesi. Internet poskušajo komercialni interesi preoblikovati v globalno tržnico. Internet se zato vse bolj spreminja v še eno sredstvo prodaje informacij, vsebin in storitev pasivnim potrošnikom po svetu in novo orodje poslovanja tržne ekonomije.

Tržni načrt zapoveduje zaježitev prostega toka in njegovo preusmeritev v korporativne turbine za proizvodnjo dobička; želja po dobičku narekuje komercializacijo dostopa do izoliranih in nadzorovanih zasebnih mrež na medmrežju. Telekomunikacijski koncerni poskušajo zagotoviti ekskluzivne pravice za rabo svojih omrežij in internet spremeniti v zaprto okolje. Zaradi zaščite gospodarskih interesov elektronskega trgovanja in distribucije komercialnih vsebin zahteva kapital komercializacijo medmrežja in oblikovanje zaprtih lastniških standardov, ki bi omejili svoboden pretok. Vsakršno alternativno rabo preprečuje kombinacija tehnične zaščite in drakonskih zakonov o avtorski pravici. Gospodarstvo se pač prizadeva za varno in zanesljivo informacijsko okolje, v katerem upravljanje z omrežjem in vsebinami prinaša čim večji dobiček. Cilj podjetij je privatizirati javni medij ter komercializirati kulturne vsebine in informacije, zato morajo uporabniki interneta postati potrošniki interneta!

Vstop komercialnih akterjev na splet spodjeda osvobajajoči potencial interneta, ki postaja novo orodje tržne ekonomije in še dodatno povečuje razlike med bogatimi in revnimi. "Asimetrija v družbenih razmerjih nastaja zaradi neenakomerne porazdelitve ekonomske in politične moči; družbene sile imajo vpliv na produkcijo in recepcijo vsebin tudi v svetovnem spletu." (Oblak in Petrič 2006: 49) Omrežna struktura je neposredno povezana z obstoječimi hierarhijami oz. razmerji moči in reprezentacije v družbeno-kulturnem prostoru svetovnega spleta, in je vedno večji dejavnik v socializaciji in produkciji pomenov, zato so motivacije akterjev, ki že tako ali tako razpolagajo z veliko družbeno, ekonomsko in politično močjo, po delovanju in strukturiranju svetovnega spleta toliko večje (Oblak in Petrič 2006: 20).

Internet služi ohranjanju obstoječih odnosov moči, hkrati pa omogoča nove in drugačne oblike moči. Vzpostavlja se hierarhija informacijskega kapitalizma oz. razlika med tistimi, ki imajo, in tistimi, ki nimajo informacij. Oblikuje se monopol koncentriranih medijskih industrij, kar vodi v nove družbene delitve. Internet se je razvil iz vojaških strategij komuniciranja, digitalna revolucija ga je sicer osvobodila instrumentalnih spon in ga popularizirala, toda še vedno neenakovredno in neenakomerno med vse ljudi. Chomsky (2002: 97) na računalniške mreže gleda kot na privilegij elite, saj ima danes dostop do interneta le manjši delež srečnežev na svetu; revni, neizobraženi ali starejši ljudje so iz mreže izključeni.

Internet tako paradoksalno pomaga povečati asimetrična razmerja med ljudmi, namesto da bi jih odpravljala. Svetovno medmrežje je danes v rabi kot orožje v vojni za ekonomsko in politično moč ter simbolnem boju za definiranje kulturnih pomenov medtem, ko je velika večina svetovnega prebivalstva še vedno neoborožena. Splet je prizorišče novih družbenih bojev in nove družbene stratifikacije, novih hierarhij in mehanizmov moči privilegiranih posameznikov novih elit. "Sodobna socialna teorija že ugotavlja obstoj novega tehnološkega (virtualnega) razreda in njegove zveze z t. i. *virtualnim kapitalizmom*" (Strehovec 1998: 82). Globalno komunikacijsko omrežje je infrastrukturno v lasti zasebnikov v gospodarskem sistemu, ki se medsebojno pogojuje in prepleta s političnim. Monopol nadnacionalnih korporacij ima veliko ekonomsko-politično (in posledično tudi ideološko oz. simbolno) moč, kar ogroža medijski pluralizem, svobodo govora in potencialne političnega udejstvovanja ter poskuša iz medmrežja ustvariti centraliziran in hierarhičen komercialni medij distribucije vsebin, ki bi ga bilo moč nadzorovati.

Poleg korporativne dominacije svobodo spleta kroti tudi državna nadzor. Mednarodni geostrateški interesi številnih držav, med katerimi izstopata Kitajska in Iran, omejujejo razvojno in idejno svobodo interneta, saj razmeroma učinkovito nadzirajo prosto objavljanje in dostop do vsebin na spletu. Kitajska že sedaj nadzoruje svoje državno omrežje, ki šteje več kot sto milijonov uporabnikov (in bo že kmalu premoglo nekajkrat več uporabnikov kot ves ostali svet). Na Kitajskem morajo novi uporabniki interneta obvezno podpisati sporazum, da interneta ne bodo uporabljali za subverzivno delovanje proti državnim interesom. Poseben oddelek ministrstva za javno varnost zaposluje na tisoče internetnih policistov, ki filtrirajo vsebine in nadzorujejo komunikacijo. Za rešetkami se je znašlo več internetnih oporečnikov. Veliki trg je v interesu velikega kapitala IT podjetij, zato so pripravljene sklepati dogovore in kompromise s komunistično partijo, ki ima ključ za dostop do trga v svojih rokah. Microsoft je cenzuriral svoj portal tako, da je iz spletne razprave avtomatično izključen vsak udeleženec, ki omeni besede "človekove pravice" in "neodvisnost Tajvana". Kitajski Googlov brskalnik ima dolg seznam prepovedanih in blokiranih strani; med drugim je onemogočen dostop do BBC-evih portalov ali strani Amnesty International. Ko se ustvarjalni potenciali odprte mreže prenesejo v sfero političnega delovanja so posledice lahko radikalne. Uporaba novega medija v političnih strategijah bi pomenila uresničitev nočne more korporacijskih in oblastnih sil, ki si zato prizadevajo za čim večji nadzor nad pretokom informacij in sprejetje (oz. izvoz¹⁷) zakonov o varovanju intelektualne lastnine ter novem definiranju in kaznovanju kiberkriminalističnih dejanj. Še posebno represivna vna pri preprečevanju kiberkriminala in trud, da bi vzpostavili nove oblike vladnega nadzora nad prostim pretokom informacij preko interneta (kar opravičujejo z nujnostjo preprečevanja teroristične zlorabe medija), sta se popolnoma prelevila v splošen napad na obnašanje milijonov uporabnikov-potrošnikov, ki so zdaj obtoženi kršitve zakona o avtorskih pravicah (Formenti, 2005: 38).

¹⁷ Eden od členov zakona Patriot Act, ki je bil sprejet takoj po 11. septembru, jasno predvideva, da se vsako informacijsko hudodelstvo, storjeno na ameriških tleh (za izpolnitev tega pogoja zadostuje, da zaščitene informacije preko ameriškega strežnika le potujejo!), tudi če ga zagreši tujec, lahko kaznuje v ZDA (Formenti, 2004: 38).

17.2 Tehnologija

Jacobsen (1999: 16-20) analizira postopke in procese, s katerimi moderne razvite družbe upravljajo z razvojem znanosti, v svetu, kjer je tehnologija dejansko zabredla v vsa področja vsakdana; globoko v gospodarstvo, kulturo, politiko, javno sfero, filozofijo in prosti čas. Tehnološko dovršene *pametne bombe* so zabredle po t. i. kriznih žariščih, zmožni prevodniki so zabredli po Atlantiku, bančne kartice so zabredle po nakupovalnih središčih, človek je zabredel v izvorno celico. Tehnologija nam je skozi zvoke in gibljive slike zlezla pod kožo, saj navdihuje domišljijo in narekuje kreativnost.

Strehovec (1998) opisuje svet, v katerem je tehnologija stopila na mesto usode, politike, metafizike in religije ter za tovrstno medsebojno povezanost tehnologije in kulture uporablja pojem *tehnokultura*, ki je "kulturni model, v katerem je tehnologija postala integrirana v vse kulturne vsebine, kreativno rešena svojih trdnih aplikacij v produkciji uporabnih predmetov" (Strehovec, 1998: 15). Tehnokultura vsebuje elemente *nepredmetne umetnosti*, ki svojo zgodovinsko upravičenost izkaže, ko sama ugotovi, da ne proizvaja več predmetov, ampak nekaj, za kar še manjka ustrezen izraz (Heidegger v Strehovec 1998: 64). Tehnokultura ima v jedru tehnologijo, ki proizvaja realnost in ima pomembno vlogo pri modeliranju in širjenju človeške zaznave, saj gre za tehnologijo, ki se piše, slika, filma, stopa v mit in politiko, leze pod kožo, se priključuje na duh in se tudi fetišizira (Strehovec 1998: 35).

Tehnologija torej močno vpliva na družbo in je od nje torej ne moremo ločiti. Ali obstaja podobna odvisnost tudi v obratni smeri? Relativnostna teorija uči, da prostor in čas lahko razumemo le v njunem medsebojnem odnosu; menim, da velja podobna medsebojna povezanost tudi med tehnologijo in družbo. Lastnosti znanosti so prav tako subjektivne in psihološko pogojene kot lastnosti kateregakoli drugega človekovega vedenja.

Pa se vprašajmo: Kakšno funkcijo opravlja in komu pravzaprav služi tehnologija? Ali razvoj tehnologije koristi skupnem družbenem razvoju ali obstajajo bolj in manj pomembni cilji tehnološkega napredka? Ali obstajajo bolj in manj pomembni interesi? Bolj in manj primerne vrednote? Ali obstajajo potrebe, ki imajo prednost pred drugimi?

Tehnološki razvoj zagotovo ne poteka v avtonomnem procesu, ki bi se ravnal v skladu s svojimi notranjimi zakonitostmi. Smer tehnološkega razvoja nikakor ni samoumevna, avtomatično določena in že vnaprej predvidljiva. V nasprotnem bi se v deterministični maniri neodvisnim tehnologijam prilagajali odtujeni in nemočni posamezniki, brez vpliva in nadzora nad stvarmi, ki so jih sami ustvarili. Logične posledice nekritičnega verovanja v tehnološke duhove iz steklenice so pasivnost, malodušje in pomanjkanje sočutja za sočloveka. Prepričanje, da je tehnologija le nevtralno orodje, ki lahko rabi v dobre ali slabe namene tistih, ki jo uporabljajo, je privlačno enostavno, a zavajajoče, saj temelji na zastarelem dojemanju tehnologije kot posameznega preprosto obvladljivega orodja, katerega uporabo lahko enostavno nadziramo in nadzorujemo. Stroji so povezani s stroji v strukturah, ki jih upravljajo ljudje, ki so prav tako elementi širših družbenih struktur in sistemov. Sodobna realnost tehnološkega razvoja je prav gotovo večplastna in mnogo bolj kompleksna.

Tehnologije se medsebojno povezujejo, zbližujejo in prepletajo prav v območju družbenega. Znanost in tehnologija sta odvisna od ljudi, ki jih ustvarjajo, ljudje pa smo odvisni drugih ljudi oz. zgodovinsko-politično-ekonomskih okoliščin in kulturnega konteksta, v katerem se nahajamo. Tehnologija in družba se medsebojno prepletata in sopogojujeta. V današnjem kontekstu sodobnih družbenih trendov in ekonomsko-političnih logik so tudi tehnološki standardi predmet družbenega, ekonomskega, političnega in simbolnega boja oz. nenehnega konflikta interesov, zaradi tega se tudi nenehno spreminjajo. Tehnologija ni nevtralna entiteta, pri njenem razmerju z družbo gre za dvosmeren odnos sovplivanja in kompleksnega sopogojevanja.

Tehnologija ni samostojna entiteta, temveč izhaja iz socialnega sistema v katerem so določene zahteve in potrebe privilegirane pred drugimi. Kulturno-zgodovinski kontekst konstruira tako družbeno kot tudi tehnološko realnost in skozi vrednostni sistem vsiljuje vzorce mišljenja in delovanja. Tehnologija je danes tudi (bolje: predvsem) posel. Izumitelji in raziskovalci so obenem tudi delavci, ki redko nadzorujejo tako razmere, v katerih delajo, kot namen raziskovalnih rezultatov in iznajdb; vajeti razvoja niso v rokah akademikov in inženirjev. Tehnološki standardi in kriteriji, po katerih jih ocenjujemo, so komaj opazno, a odločilno, določeni ekonomsko in politično (Jacobsen 2000: 27). Tudi Oblak in Petrič (2005: 35) navajata ugotovitve številnih teoretikov s področja socialne tehnologije, ki poudarjajo, da različni družbeni interesi in vrednote participirajo v razvoju tehnologij. Sam delim njihovo mnenje, in dodajam, da so odločitve o usmeritvah razvoja plod materialnih interesov in ideologij prevladujočih igralcev.

Odločitve, sprejete v parlamentu ali v korporacijah, imajo pogosto nenačrtovane in nasprotujoče si rezultate. Neuravnotežen tehnološki razvoj čedalje več ljudi zaznava kot grožnjo za človeštvo in planet, na katerem bivamo. Čeprav je tehnologija sad človekovih veščin, znanja in spretnosti, povzroča nesmotrne in nenamerne, človeku pogosto nerazumljive učinke. Tehnološki razvoj ni nujno in neizogibno napredovanje. Napredek vedno pomeni korak naprej, toda včasih ta korak pelje v slepo ulico.

Nove tehnologije se torej načrtujejo, razvijajo in oblikujejo v skladu z interesi, ki ustrezajo elitam; tehnologija je zatorej sredstvo utrjevanja ekonomske in politične moči. Toda včasih se pojavi kreativni preskok v razvoju tehnologije, ki krši ta pravila. Izumi in kreativne rešitve, ki zaznamujejo začetek razvoja, imajo lahko večji vpliv na realizacijo določene tehnologije, od razmerja med različnimi družbenimi interesi oz. od vzvodov moči. Ponavadi je od družbe odvisno, kako se bodo tehnologije razvijale, toda včasih je obratno. Nekatere rešitve v tehnološkega razvoja se upirajo družbenim ali političnim normam in komercialnim pritiskom; procesa tehnološkega razvoja včasih ne ustavijo niti pravne ovire. V pričujoči diplomski nalogi obravnavam prav takšen preskok v razvoju tehnologij, katerega vplive skušajo strukture moči izničiti, saj je odprtost interneta ena ključnih motenj za popolno okupacijo tega (trenutno še) svobodnega globalnega medija s strani tržne ekonomije in politike.

17.3 Človeški dejavnik

Poleg komercialnih in političnih akterjev vizijo svobodne in nehierarhično strukturirane mreže omejuje tudi t. i. *človeški dejavnik*, ki ga razumem kot splet značajskih lastnosti (kot je denimo sebičnost) in različno stopnjo sposobnosti ali znanja posameznikov (kot je denimo nepoznavanje tujih jezikov).

Komunikacija seveda ni mogoča brez skupnega koda; danes je na internetu najbolj pogost angleški jezik, kmalu mogoče primat prevzame kitajščina. Sodobne računalniške tehnologije tudi sicer ne dovoljujejo popolne avtonomije. Uporaba medmrežnih komunikacijskih tehnologij je pogojena z znanjem programskih jezikov oz. računalniško funkcionalno pismenostjo. Spletno abecedo, besedišče in sintakso definirajo in kodirajo računalniški programerji, ki internetne tehnologije sicer maksimalno približajo uporabniku, vendar pa pravila igre vseeno omejujejo od zunaj.

"V nasprotju z zagovorniki interneta, ki internet razglašajo za svoboden prostor, nekateri opozarjajo, da že bežen pogled od zunaj na internetsko tehnologijo odkrije, da je subjektivno delovanje naddeterminirano s tehnologijo, s katero operira" (Praprotnik 2006: 26). Nihče nima vseh potrebnih znanj za popolno neodvisnost od določenih pogojev, ki jih postavljajo zunanji dejavniki in pravila delovanja.

Uporabniki interneta do informacij dostopajo preko spletnih iskalcev, ki delujejo kot odbiratelji in klasifikatorji informacij v spletu. Med množico uporabnikov in množico informacij je inštaliran dodatni element, sistem oz. računalniški program za omogočanje dostopa, ki kategorizira in katalogizira informacije. "Spletni iskalci so postali primarni kanal informacijskega izkustva na svetovnem spletu, ki v večji meri determinira distribucijo in tudi potrošnjo komunikacijskih virov v tem prostoru" (Oblak in Petrič 2005: 49). S postopki oblikovanja hierarhij, ki nastajajo pri oblikovanju kategorialnih sistemov z vnaprej definiranimi gesli, se ukvarjajo podjetja kot so Yahoo ali Google. Nehierarhičnih medijev zato ni; tudi na medmrežju se avtomatično oblikujejo posebne hierarhije, glavne in stranske ulice, na katere nas napotijo iskalniki. (Tudi sistemi za elektronsko produkcijo glasbe dajejo ustvarjalcu le navidezno avtonomijo. Računalniški glasbeni programi omogočajo le izbiro (sicer velikansko) med ponujenimi zvoki in funkcijami oz. sredstvi obdelave zvoka. Že izbira med računalniškimi programi definira meje ustvarjanja, glasbena struktura je sestavljena iz omejene zaloge elementov, konstrukcija zvoka je v končni fazi le selekcija iz menija.)

V medmrežju se posamezniki zbirajo okoli skupnih interesov v forumih, blogih ali ljubiteljskih združbah glasbenih skupin. V teh novodobnih salonih posamezniki anonimno komunicirajo v odprtem in relevantnem okolju, ki njihova mnenja ustrezno vrednoti. A tudi v okviru kibernetских skupin, v katerih posamezniki prosto izbirajo in spreminjajo identiteto, obstajajo asimetrije, ki jih lahko označimo kot demokratične neenakosti. Pobudniki in upravljavci forumov se razlikujejo od gostov, katerim vsiljujejo svoja pravila igre. Moderator ima sredstva, s katerimi lahko zapira razprave in izloča žaljive ali nevedne udeležence ter tako določa značaj informacij v obtoku. Tu se postavlja kot vrhovna instanca, ki določa pogoje za izključitev razpravljavcev. Predanost poslu povzroči identifikacijo z njim, kar je razlog za fizično omejitev števila članov samozadostnih forumov in oblikovanje zaprtih krogov privilegiranih. Vse skupnosti se z večanjem organizirajo, (in tudi, če organizacija spletnih skupnosti temelji na samoorganiziranosti) velike množice lahko obvladujejo le sistemi.

Vizija svobodne, mreže po kateri se pretakajo proste informacije, se ne nanaša in ne zanaša izključno na računalniško tehnologijo, saj sama možnost komuniciranja ne vodi nujno v dejansko komuniciranje. Komunikacijsko omrežje, v katerem je vsak posameznik informacijsko vozlišče, ni odvisno samo od računalniških tehnologij. Spletne skupnosti izhajajo iz realnih skupnosti in se od njih bistveno ne razlikujejo; v virtualnem svetu se izgubijo določeni socialni pritiski in omejitve, ampak smo še zmeraj ujeti v družbeno posredovani kontekst. "Zavedati se moramo, da smo vedno ujeti v družbeno posredovanost, nikoli nismo 'prosto lebdeči' in zato so tudi naše prezentacije vedno ujete v družbeno posredovani kontekst" (Praprotnik 2003: 25).

Mreža komunicirajočih posameznikov za svoj obstoj ni odvisna samo od računalniške tehnologije. Tudi govorjena beseda v neposrednih srečanjih, mobilni in stacionarni telefoni, pošta in časopisi omogočajo vzpostavitev informacijske mreže. Temeljni elementi komunikacijskih omrežji, ki jih tvorijo optični kabli in osebni računalniki so navsezadnje posamezniki. Osebni računalnik in internet sploh ne bi obstajala, če ne bi bilo ljudi in prizadevanj za sodelovanje oz. izboljšanje komunikacije med njimi. Človeški dejavnik v digitalni komunikaciji je bistven vsaj toliko kot mikroprocesorji, saj je prav medosebna komunikacija ključna za kakršnokoli družbeno aktivnost. Sama možnost komuniciranja ne vodi nujno v komunikacijo in ni zagotovilo za svobodo demokratičnega komuniciranja. Spletne tehnologije same po sebi še ne zagotavljajo demokratizacije družbe. Internet resda omogoča bolj svobodno, avtonomno, interaktivno, decentralizirano, dinamično, vključujočo, multidimenzionalno in kreativno komunikacijo ter emancipacijo posameznikov in bolj demokratično organiziranje družbe, toda vprašanje je, v kolikšni meri se te možnosti udejanjajo tudi v praksi. Koliko internetnih potencialov kot družba dejansko uresničujemo?

Tehnološki razvoj ni linearen proces, spremembe so včasih bliskovite, včasih pa trajajo leta; tehnološki razvoj včasih implicira celo družbeno nazadovanje. (Primer Hirošime in Nagasakija pove veliko.) Ključno vprašanje zato ostaja, kako se bo skozi cikle in valove novih tehnologij spreminjal človeški dejavnik?

18. ZAKLJUČEK

Družbeni izzivi interneta in digitalne revolucije so velikanski, emancipacijski potenciali pa so pod vprašajem. Porajajo se številne grožnje, ki izhajajo iz korporativno krojene zakonodajalne politike in komercializacije interneta. Osrednje in temeljne spletne vrednote, kot so prost pretok vsebin, svobodno izmenjevanje informacij in medsebojno oplajanje idej, decentralizirano in demokratično organizirano samoupravljanje, pravica do anonimnosti, kolektivnega povezovanja in svobodnega izražanja, so omajane, omejene in ogrožene z željo po dobičku velikih globalnih korporacij, ki konvergirajo producente in posrednike vsebin ter kulturne, medijske in telekomunikacijske industrije. Politična ekonomija spleta je prepletena s pravnim sistemom države. Veliki igralci industrije informacijske tehnologije in *zabavne industrije* danes tesno sodelujejo z oblastniki in zakonodajalci, zato tudi skladno delujejo v zaježitvi prostega pretoka informacij, privatiziranju preostanka javne spletne domene, omejitvah zasebnosti, namestitvi vsebinskih filtrov in toleriranju monopolov.

Demokratični potencial interneta, vsem dostopen prostor javnega delovanja in neusahljiv vir informacij, se vsakodnevno krči. Ekonomskim zahtevam velikega kapitala je malo mar udejanjanje nedobičkonosne in utopične medmrežne svetovne vasi, razen v praktične komercialne namene. Duh solidarnega sodelovanja je izrinjen s strani duha komercialnega tekmovanja. Komercialno načelo pohlepnega pehanja za dobičkom postaja osnovno merilo in načelo človekovega bitja tudi na medmrežju. Glasba se (ponovno) pod tržnimi pritiski tudi na medmrežju umika iz sfere kulture in umetnosti v svet dobrin, pogojevan s tržnimi zakonitostmi. V kataklizmični perspektivi se utegnemo nekega dne zbuditi v svet, kjer bodo vsi naši odnosi komercialni. Ali lahko človeštvo preživi tako ozko pojmovanje narave medčloveških odnosov in načina na kateri funkcioniramo? Ali je trg edini primeren dejavnik v procesu definiranja interneta ali glasbe? Ali le delovanje tržnih sil zares omogoča ustvarjanje decentraliziranega komunikacijskega sistema, dostopnega vsakomur? Ali lahko glasba preživi ideološki trk ekonomije z umetnostjo? V svojem delu sem poskušal dokazati, da je odgovor na zgoraj navedena vprašanja odločen ne! Trg ni niti edino niti naravno stanje človeškega organiziranja in delovanja.

Internet je vse bolj podoben navidezno-resničnostni globalni metropoli, digitalnem vele mestu, razdeljenem na močno zastražene elitne stanovanjske soseske (ki so naseljene s sodobnimi mobilnimi komunikatorji), številna strnjena in močno nadzorovana spalna naselja (v katerih spijo pasivni potrošniki kulturnih vsebin in informacij, ki jih proizvajajo elite), in nevarne favele (kjer životarijo izobčenci, vlomilci, hotnice in goljufi). Policijske kamere nadzorujejo preostale koticke javnih prostorov. Velikanskemu trgovskemu centru in njegovim subtilnim oglasom ni mogoče ubežati, vsi simboli so komercialni simboli. Vele mesto je polno slepih ulic in zapuščenih skladišč, izklopljenih strežnikov in prekinjenih povezav, ulice so poplavljene z nezaželeno pošto in marketinškimi sporočili. Prestrašene meščane terorizirajo podobe neomreženih duhov, ki se borijo za preživetje izven meja mesta, v katerega (kljub prepovedi) želijo priti. Virtualno omrežje je prizorišče pornografije in pedofilije, okuženo je z virusi, ogroženo s prevaranti in goljufovci, je neusahljiv vir napačnih informacij. Življenje v mestu je zato paranoidno in psihotično, bleščeče in bedno. Vzporednice med omrežno globalno infrastrukturo in sodobnimi urbani vele mesti implicirajo vsakdanja vprašanja, družbene, ekonomske, politične in pravne narave.

Učinki tehnologij nikakor niso enoznačni in na naše heterogene svetove vplivajo različno. Digitalizacija medijev sicer omogoča večjo avtonomijo glasbenega ustvarjanja, večjo raznovrstnost glasbene ponudbe in povpraševanja ter večjo dostopnost do glasbe; svetovni splet sicer omogoča emancipiranje posameznikov, ponuja krasno možnost ustvarjanja, širjenja in zbiranja znanja, omogoča oblikovanje novih skupnosti in demokratizira komuniciranje v njih, toda vsi potenciali bodo ostali le potenciali, če jih ne bomo izkoristili. Imanentni osvobajajoči potencial digitalnih tehnologij, ki družbi omogoča demokratični premik, je navsezadnje le ena od možnosti, ki jo lahko uresničimo. Ali pa tudi ne.

Svetovni splet ni abstraktna infrastruktura niti nevtralen medij. Tako kot vsaka tehnologija je ustvarjen, opredeljen in pogojen družbeno-kulturno. Splet je zrcalo družbe, v kateri živimo, in obenem njen soustvarjalec. Internet ni neodvisen od razredov, spola ali izobrazbe in je vse bolj pomemben dejavnik informacijske družbe (in tudi zunaj nje!), ki postavlja pereča družbena vprašanja in na njih tudi odgovarja. Po odkritju in naselitvi tega prostora nam tako preostane le še (re)definiranje pravil igre, ki nam bo omogočila boljše življenje.

19. LITERATURA IN VIRI

Amerika, Mark (2003): Copyleft as Athor and Human Right. *Odprti Ritmi/Open Beats – Berilo 01*. Ljubljana: Mestna Galerija. Dostopno na <http://www.altx.com/amerika.online/amerika.online.3.4.html> (18. januar 2007).

Adorno, Theodor Wiesengrund (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Akrapović, Miroslav (2005): Demoliranje! *Delo, Polet*, 26. januar 42.

Anderson, Chris (2004): The Long Tail. *Wired 10*, 170-177. Dostopno na http://www.dallasfed.org/news/research/2004/04it_anderson.pdf (17. januar 2007).

Bagdikian, H. Ben (2004): *The New Media Monopoly*. Boston: Beacon.

Barbrook, Richard (1998) The High-Tech Gift Economy. *First Monday*. 3 (12). Dostopno na http://www.firstmonday.dk/issues/issue3_12/barbrook.html (16. januar 2007).

Barbrook, Richard (2003): Ideological Shifts: Freedom of the Mind - Giving is Receiving. *Odprti Ritmi/Open Beats – Berilo 01*. Ljubljana: Mestna Galerija. Dostopno na <http://hrc.wmin.ac.uk/theory-givingisreceiving.html> (16. januar 2007).

Barlow, John Perry (1994): The Economy of Ideas. *Wired*. 2.03. Dostopno na http://www.wired.com/wired/archive/2.03/economy.ideas_pr.html (16. januar 2007).

Bašič, H. Sandra in Kučič, J. Lenart (2005): *Monopoli: Družabna igra trgovanja z mediji*. Ljubljana: Maska.

Beck, Ulrich (2001): *Družba tveganja: na poti v neko drugo moderno*. Ljubljana: Krtina.

Benjamin, Walter (1998): Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitas.

Blažič, J. Aleksej (2004): Vzajemno sodelovanje ali nove smernice v omrežjih p2p: model močnostnega strežnika. *Monitor* 14. januar, 38-41.

Bohinc, Rado, Bratina, Borut in Pivka, Hilda Marija (1998): *Temelji obveznostnega prava*. Ljubljana: FDV, Profesija.

Bulc, Gregor (2004): *Proizvodnja kulture: vloga in pomen kulturnih posrednikov*. Maribor: Subkulturni azil.

CC – Creative Commons. Dostopno na <http://creativecommons.org> (18. januar 2007).

CAE - Critical Art Ensemble (1999): Nomadska moč in kulturno uporništvo. *Elektronska državljanska nepokorščina*. Ljubljana: Založba /*cf.

CD Media World. Dostopno na:

<http://cdmediaworld.com/hardware/cdrom/cd.shtml> (27. februar 2007).

Ceglar, Miha (2006): P2p glasbenikom v pomoč. *Delo*, 20. januar, 16.

Chomsky, Noah (2002): *Mediji, propaganda i sistem*. Zagreb: Čvorak.

Christiansen, M. Clayton (1997): *The Innovator's Dilemma: The Revolutionary National Bestseller that Changed the Way We Do Bussines*. Cambridge: Harvard Bussines School Press.

Cho, Liz (2000): The Sound of Net Consgestion. *ABC News*, 27.februar. Dostopno na http://www.abcnews.go.com/onair/dailynews/wkn_napster_000227.html (26. februar 2007).

Collins, James (2003): RIAA Steps Up Bid to Force BC, MITnto Name Students. *Boston Globe*. 8. avgust. Dostopno na <http://www.free-culture.cc/notes/36.pdf> (17. januar 2007).

Ewing, Jack (2007): *How MP3 Was Born*. *BusinessWeek*, 5.marec. Dostopno na http://www.businessweek.com/print/globalbiz/content/mar2007/gb20070305_707122.htm (16. januar 2007).

Formetti, Carlo (2005): *Ne-ekonomija: Digitalna ekonomija in paradoksi intelektualne lastnine*. Ljubljana: Krtina.

Splošna deklaracija človekovih pravic, sprejeta in razglašena z resolucijo Generalne skupščine 217 A (III), 10. decembra 1948.

Dostopno na <http://www.unhchr.ch/udhr/lang/slv.htm> (16. januar 2007).

Generator - Digital Music Research and Consulting. Dostopno na <http://www.generatorresearch.com> (28. februar 2007).

Hardt, Michael in Negri, Antonio (2005): *Multituda – vojna in demokracija v času imperija*. Ljubljana: Študentska založba, Politikon.

Halderman, Alex in Felten, Edward (2006): *Lessons from the Sony CD DRM Episode*. Center for Information Technology Policy-Department of Computer Science-Princeton University. Dostopno na <http://itpolicy.princeton.edu/pub/sonydrm-ext.pdf> (23. februar 2007).

Healey, John (2003): House Bill Aims to Up Stakes on Piracy. *Los Angeles Times*, 17. junij. Dostopno na <http://www.free-culture.cc/notes/34.pdf> (4. marec 2007).

IPF – Zavod za uveljavljanje pravic izvajalcev in proizvajalcev fonogramov Slovenije. Dostopno na <http://www.zavod-ipf.si/index> (16. januar 2007).

IFPI – International Federation of Phonographic Industry: *Music Market Statistics 2007*. Dostopno na http://www.ifpi.org/content/section_resources/index.html (16. januar 2007).

Jacobsen, John Kurt (2000): *Technical Fouls: Democratic dilemmas and technological change*. Boulder: Westview.

Jones, Steve (2002): *Music that moves: popular music, distribution and network technologies*. Cultural Studies. 16. februar, 213-232. Dostopno na http://webfuse.cqu.edu.au/Courses/2002/T3/MMST12016/course_site/JonesReading_wk6.pdf (4. marec 2007).

- Katz, John (2001): The Truth About File-Sharing. *Slashdot*. 2. januar. Dostopno na <http://slashdot.org/features/00/12/28/1653257.shtml> (28. marec 2007).
- King, Brad (2001): Big Four Back Down. *Wired*. 15. januar. Dostopno na <http://www.wired.com/news/culture/0,1284,41182,00.html> (26. januar 2007).
- Klein, Naomi (2005): *No Logo*. Ljubljana: Maska.
- Kovač, Matjaž (2003): *RIAA proti Napsterju: študija primera*: Diplomsko delo. Ljubljana: Ekonomska Fakulteta.
- Kovšca, Blaž. (2005): Konec omrežij p2p? *Delo*, 11. november, 19.
- Kučić, J. Lenart (2005): Prihodnost v vzratnem ogledalu. *Ne-ekonomija: Digitalna ekonomija in paradoksi intelektualne lastnine*. Ljubljana: Krtina.
- Kučić, J. Lenart (2007): Mobitel bo zaprl zabavaj.se. *Delo*, 23. januar, 14.
- Kustoš, Samo (2005): Kopiranje ustvarjalnosti. *Delo, Sobotna priloga*, 6. avgust, 16-17.
- Lessig, Lawrence (1999): *Code and Other Laws of Cyberspace*. New York: Basic Books.
- Lessig, Lawrence (2003): *Svobodna kultura: narava in prihodnost ustvarjalnosti*. Ljubljana: Krtina.
- Lotrič, Tatjana (2005): Kdo bo podedoval 300 slovenskih e-knjig? *Delo*, 20. januar, 16.
- Mansani, Luigi (2003): Neustavljiva širitev obsega pravic intelektualne lastnine. *Ne-ekonomija: Digitalna ekonomija in paradoksi intelektualne lastnine*. Ljubljana: Krtina.
- Mauss, Marcel (1996): *Esej o daru in drugi spisi*. Ljubljana: ŠKUC - Studia humanitatis.
- Negri, Antonio in Hardt, Michael (2003): *Imperij*. Ljubljana: Študentska založba.

Nielsen Soundscan-Retail Entertainment Information. Dostopno na <http://www.soundscan.com/> (28. februar 2007).

Norris, Pippa (2001): *The Digital Divide: Civic Engagement, Internet Worldwide*. Cambridge: Cambridge University Press.

Oblak, Tanja in Petrič, Gregor (2005): *Splet kot medij in medij na spletu*. Ljubljana: FDV, Media.

Pahor, David (2005): Racije med oslički. *Delo*, 7. januar, 20.

Pahor, David (2006): Zasebnost s petsto volti. *Delo*, 20. januar, 16.

Pavlič, Denis in Kučić Lenart (2007): Glasbena industrija je največja žrtev digitalne revolucije. *Delo*, 19 februar, st. 28-29.

Pečovnik, Primož (2005): Format CD propada, glasba bo preživela. *Delo*, 5. april, 10.

Pham, Alex (2003): The Label Strikes Back: N.Y. Girl Settles RIAA Case. *Los Angeles Times, Business*, 10. september.

Praprotnik, Tadej (2003): *Skupnost, identiteta in komunikacija*. Ljubljana: Institutum Studiorum Humanitatis.

Pribac, Igor (2005): Beethoven kot pripadnik hekerske skupnosti. *Delo*, 5. november, 11.

RIAA - Recording Industry Association of America. Dostopno na <http://www.riaa.com> (16. januar 2007).

Rodman, Tadej (2004): *Prihodnost glasbe v digitalni dobi*. Diplomsko delo. Ljubljana : FDV.

Rutar, Dušan (2001): *Sociologija glasbe po Adornu*. Ljubljana: samozaložba.

SAZAS – Združenje skladateljev, avtorjev, založnikov za zaščito avtorskih pravic Slovenije. Dostopno na <http://www.sazas.org> (16. januar 2007.)

SETI – Search for Extraterrestrial Intelligence. Dostopno na <http://setiathome.berkeley.edu/> (16. januar 2007).

Stopar, Andrej (2000): *Talilni lonec informacijske dobe – utopija ali resničnost. Prikaz Svetovnega poročila o družbenih vedah za leto 1999*. Delo, 12. januar, 14.

Strehovec, Janez (1998): *Tehnokultura, kultura tehna: filozofska vprašanja novomedijskih tehnologij in kibernetike umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba.

Šuljić, Tomica (2004): Snemaj, dokler gre! *Mladina*, 3. februar. Dostopno na http://www.mladina.si/mednik/200405/clanek/kul--mediji-tomica_suljic (16. januar 2007).

Trampuž, Miha (2000): *Avtorsko pravo, izbrana poglavja*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Trampuž, Miha (1997): *Zakon o avtorski in sorodnih pravicah*. Ljubljana: Gospodarski vestnik.

Vaudhyanathan, Siva (2003): *Copyrights and Copywrongs: The Rise of Intellectual Property and How it Threatens Creativity*. New York-London: NY University Press.

Veber, Uroš (2006): *Glasba na pragu digitalne (re)produkcije*. Diplomsko delo. Ljubljana: FDV.

Vidmar, Tone (1997): *Računalniška omrežja in storitve*. Ljubljana: Atlantis založba.

ZASP – Zakon o avtorski in sorodnih pravicah. *Uradni list RS 44/2006 z dne 25. 4. 2006*. Dostopno na <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=200644&stevilka=1879> (8. februar 2007).

ZAMP – Združenje avtorjev Slovenije. Dostopno na <http://www.zamp.si> (16. januar 2007).

Yu, K. Peter (2003): *The Escalating Copyright Wars*. Social Science Research Network MSU-DCL, Public Law Research Paper, 1-6. Dostopno na http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=436693 (4. marec 2007).